

Fundação Universidade Federal de Rondônia



Mestrado em Estudos

L i t e r á r i o s

Departamento de Línguas Vernáculas

**PAISAGENS EM PERSPECTIVA NA POESIA DE MARCOS
SISCAR**

PORTO VELHO-RO

2014





DARIETE CRUZ GOMES SALDANHA

**PAISAGENS EM PERSPECTIVA NA POESIA DE MARCOS
SISCAR**

Dissertação apresentada ao Programa de
Mestrado Acadêmico em Estudos Literários,
da Fundação Universidade Federal de
Rondônia, sob a orientação do Profa. Dra.
Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio,
para obtenção do Título de Mestre em Estudos
Literários.

PORTO VELHO-RO

2014



Fundação Universidade Federal de Rondônia
Mestrado Acadêmico em Estudos Literários



ATA DE DEFESA DE MESTRADO

Aos 30 dias do mês de janeiro de 2014, no horário das 9h às 12h30, foi realizada, no Auditório da Unir, no Campus de Vilhena, a defesa pública da dissertação de mestrado no Programa de Pós-graduação – Mestrado Acadêmico em Estudos Literários – MEL/UNIR da acadêmica **Dariete Cruz Gomes Saldanha**, cujo trabalho intitula-se **Paisagens em perspectiva na poesia de Marcos Siscar**.

A Banca Examinadora, constituída pela professora orientadora Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio e pelos professores Lilian Reichert Coelho e Celia de Moraes Rego Pedrosa, emitiu o seguinte parecer: O trabalho defendido foi considerado excelente – sendo ressaltada sua condição acima da média de grande parte das dissertações de mestrado do país cuja defesa foi acompanhada pelos membros da banca. Contribuem para tal excelência a clareza, correção e coerência da escrita, aliadas à produtiva seleção e discussão conceitual e à capacidade de leitura perspicaz do corpus poético eleito como objeto. Por isso o trabalho foi aprovado sem ressalvas e avaliado em seu grande potencial de desdobramento e contribuição para o conhecimento da poesia brasileira contemporânea.


Resultado final:

X **aprovação**
 reprovação¹

Eu, Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio, orientadora da dissertação, lavrei a presente Ata que segue por mim assinada e pelos demais membros da Banca Examinadora.



Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio
Prof.^a Orientadora – MEL/UNIR



Celia de Moraes Rego Pedrosa
1^a Examinadora (externo/ UFF)



Lilian Reichert Coelho
2^a Examinadora (interno – MEL/UNIR)

1 Conforme estabelece o regimento do MEL/UFPR, caso o aluno não apresente desempenho satisfatório, na condição de "reprovado" terá direito a se submeter a apenas mais um exame de qualificação. A banca de examinadores estabelecerá um prazo para prestação do novo exame, o qual pode se dar entre dois a cinco meses após a primeira qualificação.

Caso o Examinador externo tenha feito o parecer por escrito, registrar na ATA e anexar documento comprobatório.



Dedico este trabalho a Henry Lucas Saldanha, com quem aprendi que olhar e afeto constroem paisagens inesquecíveis.



AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus por conduzir meus passos rumo à realização deste propósito.

Na jornada que iniciei desde as etapas da seleção do mestrado em 2011, conheci pessoas e instituições que foram fundamentais para realização desta pesquisa. São elas:

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

UNIR – Universidade Federal de Rondônia.

MEL – Mestrado em Estudos Literários.

À minha orientadora, Milena Magalhães, pelas incontáveis horas de dedicação e apoio a esta pesquisa.

Aos professores do Mestrado em Estudos Literários e a todos aqueles que direta e indiretamente contribuíram para o meu aprendizado.

A todos meus colegas do mestrado de 2011, pelas alegrias colhidas nos versos das horas.

A minha família, por ter acreditado em mim, quando eu mesma já havia desanimado. Só posso dizer obrigada.

RESUMO

A obra do poeta Marcos Siscar destaca-se na literatura brasileira contemporânea e um dos motivos desse destaque é sua forma de composição poética. Trata-se de uma poesia que se inscreve no presente tencionando a potencialidade da palavra no corpo do poema. Em razão desse gesto da escrita do poeta, este trabalho visa compreender as múltiplas perspectivas da paisagem em seus livros, especialmente *Interior via satélite*, sob a perspectiva da *Invenção da paisagem* de Anne Cauquelin. A investigação toma como ponto de partida a tessitura da linguagem e a recorrência das imagens no processo de fabricação das paisagens. Nelas existem pontos de convergências como: retorno do tempo e suas marcas no funcionamento da poética e pensamento contemporâneo, a repetição como estratégia de produção de sentido e a fragmentação. Nessa direção, a pesquisa investe na leitura imanente dos poemas, buscando mapear a poética e o pensamento que emana da poesia desse autor.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia contemporânea, paisagem, Marcos Siscar.

RÉSUMÉ

La poésie de Marcos Siscar a réussi une importance dans la littérature brésilienne contemporaine et un des motifs de cette importance c'est la forme de composition poétique. Il s'agit d'une poésie qui s'inscrit dans le présent en élevant la potentialité du mot dans le corps du poème. Grâce à cette façon de l'écriture du poète, ce travail veut comprendre la construction du paysage en *Intérieur par satellite*, sous la perspective de *l'Invention du paysage* de Anne Cauquelin. La recherche prend comme point de départ la charge du langage et la répétition des images dans le procès d'élaboration des paysages. Dans ces paysages, on peut voir points de convergences comme: retour du temps et ses marques dans le fonctionnement de la poétique et la pensée contemporaine, la répétition comme stratégie de production de sens et la fragmentation. Dans cette direction, la recherche investe dans la lecture immanant des poèmes, en recherchant la possibilité de situer la poétique et la pensée que sort de la poésie de cet auteur.

MOTS-CLÉS: poésie contemporaine, paysage, Marcos Siscar.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO [O TER-LUGAR].....	9
1 DEMARCAÇÕES DO LUGAR DA POESIA DE MARCOS SISCAR.....	14
1.1 Lemos e a questão da herança	16
1.2 Malufe e os sentidos do silêncio	26
1.3 Franchetti e a metáfora da górgona.....	32
1.4 Outras leituras [o silêncio, o rio, o carrapicho]	39
2 IMAGENS RECORRENTES NAS PAISAGENS DA POESIA DE MARCOS SISCAR	47
2.1 O conceito de paisagem na poesia de Siscar.....	47
2.2 Os jardins	52
2.3 Os rios	61
2.4 Os barcos	67
3 <i>INTERIOR VIA SATÉLITE</i>: MODOS POSSÍVEIS DE CONSTRUÇÃO DAS PAISAGENS	69
3.1 A intermediação dos satélites e mapas.....	73
3.2 Aproximação e distanciamento em Telescopia 1 e 2	86
3.3 O artifício da técnica	93
4 CONCLUSÃO [O ENTRELUGAR].....	104
REFERÊNCIAS.....	107

INTRODUÇÃO [o ter-lugar]

O lugar – ou melhor, o ter lugar – do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso.

Giorgio Agamben

Este trabalho tem o propósito de estudar a obra do poeta contemporâneo Marcos Siscar sob o prisma das imagens que constroem a paisagem. Tal intento se faz a partir da leitura imanente dos poemas. A hipótese empenhada é a de que a paisagem, espaço percebido, constitui-se em espaço visível, perceptível¹, possibilitando o diálogo com o tempo e o espaço reservados à poesia. Nessa hipótese, lançamos o olhar sobre a composição das paisagens, vistas como estruturas dialógicas que não se referem apenas ao espaço físico, mas, sim, são resultado da interação do sujeito. O estudo da constituição da paisagem nos poemas servirá para analisar o modo como esta poesia pensar o fazer poético na contemporaneidade, considerando as ideias de crise e herança.

Na poesia de Marcos Siscar, as paisagens se constroem por meio da reiteração das imagens. O que parece repetição, no âmbito da linguagem, funciona como procedimento específico a fim de manifestar a experiência da escrita. Uma experiência proferida a partir de um olhar crítico acerca da literatura. Na evidência desse processo, as questões impressas nos versos dão sentido à paisagem.

A obra do poeta se oferece como um tecido paisagístico, cuja aparição se dá nos motivos mais diversos e improváveis, nos livros *Metade da arte*, publicado em 2003, que reúne sua obra até então, *O roubo do silêncio*, de 2006 e *Interior via satélite*, de 2010. Especificamente o *corpus* deste estudo se detém no último, embora para perceber o jogo da repetição serão feitas alusões aos outros livros.

Já existem alguns estudos sob a perspectiva da invenção da paisagem na obra de Siscar. Pareceria estranho repetir o discurso sobre questões já discutidas na poesia

¹ Ver ensaio de Michel Collot *Pontos de vista sobre a percepção da paisagem*, em *Literatura e paisagem em diálogo* (2012).

contemporânea, e mesmo na poesia de Siscar, se não fosse o intento desta leitura esboçar os resultados de alguns estudos e produzir uma reflexão sobre a dimensão dessa obra na literatura brasileira contemporânea. No livro *Não se diz*, a apresentação feita por Michel Deguy enfatiza o reconhecimento da poesia, do poeta, e, em última instância, do homem (SISCAR, 1999, p. 7). Nessa procura de reconhecimento, ele aponta para a estrutura que comporta a poesia de Siscar, como “o corte do verso, o *enjambement*, a descontinuidade e a fluidez”. As palavras do crítico francês, proferidas no início da carreira poética de Siscar, ajustam-se à sua posição hoje, dada pela leitura crítica de sua obra por importantes estudiosos de poesia. No Aurélio, reconhecer é “identificar algo ou alguém que já se havia conhecido anteriormente. Admitir como certo: reconhecendo sua competência (...) Perfilhar. Observar ou avaliar o estado ou situação. Admitir que (alguém ou algo) possua certa qualidade ou condição, Admitir como legal. Assegurar. [...] (FERREIRA, 2005, p. 739).

Para dar continuidade ao “reconhecimento”, na acepção adotada aqui, cabe avaliar os procedimentos empregados na construção desta poesia, na medida em que é uma tarefa mais complexa quando se trata de uma obra em construção. Por isso, cabe, nessa tarefa de leitura da poesia, avaliá-la a partir de outras leituras. Pois, se há leituras (e são elas que legitimam o reconhecimento da poesia e do poeta), é necessário, portanto, recorrer a essa crítica e, por meio dela, percorrer os caminhos já delineados para, a partir daí, arriscar a própria leitura.

De acordo com Collot (2012), a paisagem pode ser visível, invisível e, acima de tudo, perceptível:

A paisagem não é um puro objeto em face do qual o sujeito poderá se situar numa relação de exterioridade, ela se revela numa experiência em que o sujeito e o objeto são inseparáveis, não somente porque o objeto espacial é constituído pelo sujeito, mas também porque o sujeito, por sua vez, encontra-se englobado pelo espaço. (COLLOT, 2012, p. 14)

Na evidência do lugar, interior da cidade ou interior do sujeito, delimita-se também o espaço poético. O olhar lançado para esse interior busca todos os ângulos e dimensões: do alto, sobre as nuvens, de baixo com telescópio, de perto ou de longe, como um modo de focalizar e enquadrar circunstâncias, objetos e fenômenos pequenos, que passam, às vezes, despercebidos. E é justamente essa passagem do despercebido que o olhar do sujeito poético capta dando forma e poeticidade.

De forma alternada ou simultaneamente, todos os sentidos de interior se afirmam em *Interior via satélite*: o “que está dentro; interno. Íntimo, particular. Parte interna. O âmago. Índole, caráter. Em país litorâneo, a região situada costa adentro. Toda região de um estado, com exclusão de sua capital. (FERREIRA, 2005, p.511). Sem dúvida, o interior/ lugar, seja pantanoso ou terra firme, carrega em si uma porosidade que pertence à natureza poética, porque pertence à natureza do sujeito, não escapando às suas sensibilidades, humor, sentimentos e emoções. São vias por onde as palavras concretizam sua função moduladora, uma vez que tal processo depende do movimento projetado pelas imagens. Nos poemas, o interior geográfico se converte em interior que é também expressão subjetiva do sujeito poético. Não fosse o lugar, a memória não seria tão imagética como se apresentam no interior, o “corguinho”, o canavial, as jabuticabeiras, “o barco emborcado que retorna embaixo da amoreira” (SISCAR, 2010b, p. 17). Todas essas imagens são apresentadas por um sujeito que se relaciona com elas, portanto, transmite sentimentos, desejos e melancolia.

Roland Barthes define as imagens como “logoicônicas”, para explicitar a interação da imagem e da linguagem. O autor revela a dificuldade de se definir imagem por ela transitar em diversas instâncias do saber “remetendo sem cessar, num vaivém complicado, ora ao produto da percepção física, ora a uma representação mental, ora a uma *imagística*, ora a um *imaginário*” (2005, p. 79). Barthes atribui essa complexidade de definição da imagem à lacuna histórica. Nessa abordagem, descartamos a possibilidade de a imagem ser apenas representação retórica, adotando a ideia de percepção física e imaginação.

A cada vez que as paisagens se constroem nos poemas, é uma construção a partir dos sentidos, que remete a espaços físicos, a estados da alma e, por fim, ao *corpus* da literatura. As paisagens ilustram e materializam elementos da natureza e também lugares ligados de algum modo ao sujeito que se instala nos poemas. Assim, ao adentrarmos na geografia demarcada pelas linhas dos versos, é possível reconhecer espaços literários enxertados na paisagem contemporânea, memória de momentos cotidianos, discussões acerca do ter-lugar da poesia, questionamento sobre as definições do tempo presente.

Através das imagens que fomentam as paisagens, reconhecemos a construção de uma poética, de um estilo, de um modo de conceber o contemporâneo. O interior geográfico e a expressão subjetiva do sujeito se convergem, entrelaçando uma “estrutura de sentido”. Desse modo, a natureza evocada pelas palavras interage com o pensamento

sobre a poesia. Todo movimento em torno da paisagem, em seus sentidos forjados pelo sujeito poético, interage, essencialmente, com as questões do contemporâneo.

Essa interação assume um diálogo com a tradição moderna; tanto a brasileira, em nomes como Drummond e Cabral, quanto a francesa (Baudelaire, Mallarmé etc.). Os artifícios apontados mobilizam, no corpo dos poemas, uma série de procedimentos, a exemplo do *enjambement*, que dá uma estrutura para o corte do verso, a fragmentação, a inversão sintática. A chave dessa reflexão na poesia está na constituição do verso no qual se dá a fabricação das paisagens. Por meio delas é possível visualizar a passagem e a convergência dos tempos. O efeito pode ser sentido nos versos que, em alguns casos, parecem se descolar da estrutura, resgatando-a na próxima.

Esse estado ou identidade que a poesia assume tem como uma das preocupações discutir a ideia “crise”, que o poeta enquanto crítico distingue da crise da poesia, deixando claro que não é a poesia que está em crise; há, isso sim, uma situação de crise da qual a literatura se alimenta e vem sendo anunciada desde o ensaio “Crise de vers”, de Mallarmé². Assim, as questões que emergem do conteúdo propõem uma reflexão não só sobre o fazer poético, mas, sobretudo, sobre o lugar ocupado pela poesia hoje e sua relação com os espaços sociais. Para tanto, os poemas são corpos marcados pela fissura que adere ao tempo e dele se distancia para criar seu próprio tempo, o agora.

Para compreender o poeta como paisagista é preciso reconhecer que o estatuto da poesia também sofreu alterações, embora saibamos que, em poesia, algumas invariantes continuam com o mesmo valor, apesar de não com a mesma forma. Os poemas de Siscar filiam-se às produções que operam uma espécie de transgressão das poéticas que tinham uma definição clara de sublime e que hoje reativam alguns conceitos ou mesmo pontos de vista sobre o belo. Imagens como a do carrapicho, planta selvagem, agreste, que incomoda pela sua aspereza, demonstram como a noção de sublime é reinventada, embora não seja negada – “reinventar o sublime na iminência da sublimação” (SISCAR, 2010b, p. 26).

Para tratar dessas questões, este estudo se estrutura em três capítulos. O primeiro faz um levantamento da crítica da poesia do autor, atendo-se às questões mais frequentes: a repetição como procedimento de produção de sentido, a oscilação entre poesia e prosa, o uso do *enjambement*, o diálogo com a poesia francesa, a herança advinda da poesia moderna, as contendas com a crítica brasileira etc.

² A esse respeito, ver ensaio de Marcos Siscar, “Poetas à beira de uma crise de versos”, no livro *Poesia de crise* (2010a).

No segundo capítulo, intitulado “Imagens recorrentes nas paisagens da poesia de Marcos Siscar”, o propósito é o de selecionar as imagens que fabricam a paisagem poética da obra do autor, verificando como cada uma funciona no poema, na estrutura do verso, se a produção advém da percepção interior via memória, das lembranças afetivas ou se são expressões da visão exterior. Nesta seção, dividida em subtítulos, viabiliza-se o estudo de cada imagem e seu funcionamento no poema, como: os jardins, os rios, os barcos. Neste sentido, importante esclarecer que os poemas escolhidos, ao longo de todo trabalho, são aqueles que, de forma mais expressiva, *criam* as paisagens.

Tendo enumerado as recorrências, no terceiro capítulo, interessam-nos a estrutura organizacional – como as paisagens são vistas, a partir de quais próteses, como os satélites, os mapas, os telescópios etc.. E quais as perspectivas que surgem daí? É muito mais do que demonstrar a distribuição de inúmeros pontos de vistas, mas, sim, promover uma reflexão sobre o diálogo intenso que esta obra mantém com as questões de poesia.

1 DEMARCAÇÕES DO LUGAR DA POESIA DE MARCOS SISCAR

*Pensando nesse azul cortado cerce
Dos templos, cujo côncavo esfuzia
Os pássaros e as flores vespertinas;
E logo nesses pálidos mancebos
Que a dextra de Tanit se concederiam
A lua recém-vinda e mais propícia,
Converto-me às virtudes do heliotropo,
E sou, malgrado meu, feito invisível.*

(Haroldo de Campos)

Neste capítulo, interessa-nos percorrer os registros da crítica contemporânea em relação à poesia de Marcos Siscar, dando ênfase ao modo como se tratam as imagens na obra do referido autor. Não se trata, apenas, de fazer a revisão crítica, mas a partir daí aprofundar as questões suscitadas, de modo que funcione quase como um pretexto para tratar de pontos relevantes da obra de Siscar que não estão circunscritos na questão da paisagem. Uma espécie de deriva por aquilo que, aparentemente transbordando o tema propriamente dito, diz muito a respeito do poeta.

A poesia de Siscar tem sido discutida pela crítica brasileira, sendo assunto de teses de doutorado, livros, artigos de revistas, vídeos na internet e outros suportes de divulgação desse tipo de reflexão. Essa movimentação crítica constata a importância da obra de Siscar para a literatura brasileira contemporânea e, conseqüentemente, seu estudo. Em linhas gerais, ressalta-se a experiência ambígua das palavras que, juntas, dão forma e expressão a um corpo poético marcado pelo colapso. Numa entrevista ao programa *Entrelinhas*, anunciado por outro poeta, Heitor Ferraz Mello, Siscar (2010) afirma que o que lhe interessa em poesia “é a capacidade que ela tem de abalar as coisas, de ser uma espécie de interrupção, de colapso na experiência acostumada do cotidiano”³. Essa capacidade de abalar provém da experiência sobre a qual o poeta afirma seu interesse e se concretiza em seus versos como técnicas recorrentes: os cortes frequentes, a reativação do *enjambement* e a inversão da prosa. Essa experiência passa pela reelaboração da sintaxe.

Em relação a este fazer poético, vale ressaltar as evidências do jogo de

³ *Interior via satélite*, o novo livro de Marcos Siscar. Disponível em: www.youtube.com/watch? Acesso em 13 de janeiro de 2013.

linguagem na produção das paisagens, por meio de uma escrita que busca delimitar um espaço e um estilo. Experiência no sentido de modo como o escritor metamorfoseia o sujeito que conduz o discurso poético. Revela-se nela a percepção fenomenológica, a visão daquilo que reivindica para compor os poemas. A especificidade dessa experiência relaciona-se, como visto, com a espontaneidade das circunstâncias cotidianas, a banalidade da vida, aliada a um nem sempre explícito jogo intertextual.

A produção poética de Siscar compreende os últimos dez anos. Embora seja um período relativamente curto, já há importantes trabalhos, como a tese de doutorado, que foi publicada em livro, de Annita Costa Malufe (2011), que trata a poesia de Siscar, relacionando-a com a de Ana Cristina Cesar, no que diz respeito à filosofia da diferença de Gilles Deleuze; o livro de Masé Lemos (2011), na coleção “Ciranda da poesia”, que discorre sobre a poesia e o modo de pensá-la, fazendo um entrelaçamento entre o discurso crítico e o poético; além de inúmeros artigos espalhados em livros e revistas sobre a poesia brasileira contemporânea.

Nesta via de acesso entre o texto poético e o crítico, Lemos destaca a relação da poesia de Siscar com os espaços inerentes ao afeto, à geografia e à comunidade. A autora destaca também as assonâncias entre o poeta brasileiro e o francês Pierre Alferi, no que se refere à indecisão da forma, entre a prosa e a poesia, e de suma importância para este trabalho, a abordagem da composição paisagística nos poemas. Ainda sobre a paisagem, a produção crítica compreende artigos como os de Celia Pedrosa, que discutem a constância das imagens, em especial a do rio, com o discurso que atravessa a modernidade.

A poética de Siscar se realiza na dramatização da palavra e do pensamento contemporâneos acionados pela experiência. Não se trata apenas de um efeito, mas de um acontecimento dinâmico, em que se percebe a mobilização da estrutura poética na confecção da poesia. Maurice Blanchot ao discorrer sobre *A experiência de Mallarmé* com o ato de escrever assinala que:

Somos tentados a dizer, portanto, que a linguagem do pensamento é, por excelência, a linguagem poética, e que o sentido, a noção pura, a ideia, devem tornar-se a preocupação do poeta, sendo somente isso o que nos liberta do peso das coisas, da informe plenitude natural. “A poesia, perto da ideia.” (BLANCHOT, 2011, p. 32)

Blanchot trata a experiência do poeta como o ato de sondagem do verso, um trabalho de modulação da linguagem, a qual se ausenta de sua tarefa usual para se

realizar na obra. Essa modulação pertence ao exercício da linguagem, que, destituída de qualquer representatividade, faz-se silêncio pela ausência de atributos convencionais, sendo o verso o lugar de realização desse processo, no qual ela fala de si e para si. O que Blanchot denomina de modulação é um dos aspectos primordiais da poesia de Siscar. Nessa experiência com a escrita, há um modo peculiar de fabricar a poética do presente com a utilização de destroços da natureza poética. A experiência, assim, também pode ser percebida como parte de um processo que envolve o pensamento do artista e a modulação da matéria selecionada para a composição. Em poesia, tivemos diversos empreendimentos ao longo dos tempos, os chamados *ismos*: romantismo, realismo, modernismo etc.; assim, tornar o contemporâneo uma questão é ver o modo como ele se configura em suas diversas interpretações. Na poesia, por exemplo, depois de movimentos de vanguarda, como o concretismo, que, no Brasil, criou toda uma “pedagogia”, para utilizar uma palavra de Siscar, retornamos ao verso, colocando-o em destaque pela sua capacidade de simulação. Em virtude da disseminação dos discursos, o verso se agregou a variantes, como a forma do diálogo, a notícia, a conversa de chats e também a linguagem visual.

É no verso que se toca a textura da poesia, por meio do ritmo mediado pela pontuação ou a sua ausência, a harmonia lexical e, sobretudo, a modulação da linguagem. Há uma série de definições acerca do verso, pois este se modificou desde a poética clássica à modernidade. Acerca do verso, este assume várias formas em Siscar, contudo preserva suas particularidades. Entre o corte e a retomada do sentido na sequência, ele produz o suspense do que é dito. Silencia e, logo, deixa pista do dizer. Por isso, a poesia desse autor não esgota a leitura de si, manifesta-se deixando cair em camadas o tecido poético.

1.1 Lemos e a questão da herança

A coleção “Ciranda da poesia” divulga a leitura de poesia feita por poetas, com o intuito de construir uma crítica de contemporâneos (EDUERJ, 2013). São poetas que leem a poesia de seu tempo. É o que ocorre, por exemplo, com Marcos Siscar e Masé Lemos. Lemos faz uma leitura de Siscar tomando como ponto de partida o questionamento feito por Deguy a respeito do reconhecimento do poeta e da poesia. A

retomada do questionamento leva essa autora a se perguntar pelo “modo de uso que esse poeta-crítico faz e pensa a poesia” (2013, p. 7).

Esse tipo de abordagem fica evidente nas primeiras páginas do livro *Marcos Siscar por Masé Lemos*. No decorrer da apresentação, a autora investe em seu objetivo: o de compreender o modo como o poeta pensa a poesia, retomando algumas questões levantadas por ele em uma entrevista à revista *Alea: estudos neolatinos* acerca do que seria poesia. Numa reflexão que, segundo ela, Siscar evita uma “resposta mística”, ele afirma que o discurso poético “não deixa de estar ligado com a pulsão de alteridade”, o que o relaciona com “questões psicológicas (afeto), cosmológicas (ou ecológicas) e sociológicas (comunidade)” (2011, p. 8). Estas questões norteiam a abordagem de Lemos. Para tanto, a autora analisa o conjunto da obra, tanto a poesia como os ensaios críticos, o que ela nomeia de “versos e reversos” (2011, p. 8).

Sobre o afeto, Lemos afirma que este se dá pelo incitamento do interior. O termo “interior” é desmembrado pela autora para aludir ao “interior do sujeito lírico, interior geográfico e histórico e interior da tradição escolhida” (2011, p. 10). A partir desse ponto de vista, o interior pode ser visto nas paisagens, no drama da linguagem e, principalmente, nos deslocamentos temporais e espaciais. É também a partir desse ponto de vista que as outras questões (ecologia, cosmologia e comunidade) se aderem ao afeto. Assim como Rimbaud utilizou-se da paisagem, mais especificamente, da imagem do barco no poema “O barco bêbado” como expressão do sujeito lírico que atravessava os rios impassíveis, e isso talvez faça alusão à vida de sua poesia, em Siscar, as paisagem são vias da travessia do discurso moderno. Nelas, está inscrito o sentimento da poesia contemporânea, na forma de transposição do tempo e suas ficcionalizações.

A ficcionalização parece partir do princípio do que é comum, da cotidianidade ou simplesmente para reativar o que já é ficção, a exemplo do poema “Retrato do poeta quando jovem” referindo-se a James Joyce. É na composição dos poemas em que as ressonâncias aparecem que o intertexto se cria numa espécie de território onde a heterogeneidade é a marca maior. Por isso, os leitores críticos enfatizam essa geografia e os traços da biografia. Na leitura de Lemos (2011, p. 11), a “geo-grafia e a bio-grafia” estão em trânsito, uma incidindo na outra, de modo que traços biográficos se tornam ficção e ficção, realidade. Certamente, nesse cruzamento de ficção e realidade, uma descaracterizando a outra, está uma das linhas de força da poesia de Siscar. Quem conhece o poeta há de aproximar sua história e sua escrita, mas também há de desviar o olhar do real, pois este nos induz a ver o que está sobreposto. Para Lemos (2011, p. 10),

a poesia de Siscar também tem algo de geológico, de geográfico, principalmente em *Interior via satélite*. Essa geologia se apresenta de maneira integrada ao discurso, como se o texto pertencesse a uma espécie de natureza viva, como se o discurso, as coisas e as paisagens fizessem parte de uma única natureza. Portanto, os poemas são superfícies de mobilidade da palavra, onde elas giram, dançam e encenam. Assim, o interior se faz lugar geográfico, de origem e de partida, faz-se tradição recolhida e vivenciada na cena do presente.

Para Lemos (2011, p. 49), “Siscar empreende a paisagem como *land art* em espiral em que o sujeito se exterioriza, se expõe”. E ainda: “O movimento do poema parece construir ou percorrer uma escultura em pleno ar livre, uma espécie de *land art*, paisagem aspiralada ...” (idem, p. 59). A composição se aproxima da *land art*, conforme nos diz Lemos, porque expõe o modo de habitar do sujeito e do poema e também trabalha com a dimensão do espaço, como se fosse possível habitar o inabitável. Nessa categoria de arte, “os artistas da *land art* compõem a partir do próprio ambiente, utilizando os recursos da arte da paisagem: focalização, dispersão e, novamente, concentração; a obra é a visão de um conjunto ordenador das categorias de espaço e de tempo” (CAUQUELIN, 2007, p. 11-12). Conhecida por ser um tipo de arte, em que o terreno natural é trabalhado para integrar à arte, esse tipo de exposição ganha notoriedade nas artes visuais, sendo a fotografia seu maior suporte, pois ela se desfaz na mesma natureza que a constitui.

O artista de *land art* trabalha de modo a integrar a natureza à obra. Em Siscar, o sentido de interferência se dá pela restituição das memórias e também pelo teor metalinguístico que faz com que as associações não se refiram apenas às imagens da natureza. Os ângulos de visão são muitos. Há sobrevoos da superfície sobre o que já existe, como a terra, mas que é denominada de diversos modos, fazendo com que surja como se fosse a primeira vez, tal como ocorre neste poema:

do alto a terra é uma colcha de retalhos costurada pelos rios
é um poema de João Cabral querendo ser pura superfície
um conjunto de linhas de formas e tons de consistências
uma geometria com finas margens dissimétricas
uma trama singular de anatomias inconfessadas de estatuários arredios.
remendos de verde e marrom. do alto a terra
é concentrada e irregular um Mondrian descuidado
uma promessa de volume um interior sem cavidade.
apenas suposições de contornos. estradas
caminhos de fazenda cursos d'água.
o poema é o ponto que suspende esse tecido

que edifica em torno o vazio que dá abrigo
à urgência da terra e à possibilidade
de perder-se nas encruzilhadas
(SISCAR, 2010b, p. 24)

A primeira cena do poema, ambientada no espaço, em que o sujeito se coloca para ver a paisagem ampliada da terra, é como uma pintura entre moderna e contemporânea, e o verso “é concentrada irregular um mondrian descuidado” aponta para essa relação. O que decorre da descrição dos traços – geometria, singularidade, anatomia – resulta numa pintura, “um mondrian descuidado”. A materialização da pintura rasurada em comparação a um Mondrian alude à arte contemporânea no seu modo de composição, ou seja, persistem os traços preexistentes, mas a forma é rasurada. Do alto, o sujeito vê a terra como numa pintura de *land art*, comparando-a a uma colcha de retalhos e os rios às linhas que acentuam o traçado. O poema cria uma composição cromática, em que a profundidade é sugada por contornos apenas supostos. Tal movimento perpassa o interior e o exterior, criando um novo sentido para as coisas, como quando diz que “o poema é ponto que suspende esse tecido”. Se o poema é ponto que suspende o tecido da terra, é pelo poder da linguagem que isso ocorre. Somente ela, nas mãos do poeta, pode como as pinceladas de um pintor criar objetos, sons, ritmo e movimento. O poema suspende o tecido da terra colorindo-o de maneiras diversificadas a cada época, sob a ótica de sujeito atento às alterações da forma – “um conjunto de linhas de formas e tons de consistências”.

As ressonâncias entre o poema e a *land art* se dão pelo modo como se constroem as paisagens. Toda a paisagem é construída pela visão do alto. A terra costurada pelas linhas dos rios, “é um poema de João Cabral querendo ser pura superfície”(p.24). A imagem que define o poema de Cabral parece querer questionar a objetividade da poética cabralina. Por isso, a comparação com a superfície pura, podendo quase ser tocada.

Uma das diferenças entre a *land art* em relação ao poema está na concretude da obra, pois só é possível apreciar esse tipo de arte, construída na superfície da terra ou geleira, por determinado tempo, depois tudo se dilui na própria natureza que compõe. O registro da *land art* se dá pela fotografia e suportes midiáticos. Com o poema, ocorre como que o inverso, embora a paisagem se construa a cada leitura, sendo que a permanência da paisagem, na materialidade do livro, é usurpada pelas leituras distintas dos leitores. Na superfície do poema, a paisagem se abriga ampliada em seu estado

natural. A terra, olhada do espaço, não deixa de ser interior, contornada e arrematada pelas cores, a água, os elementos de diferentes substâncias.

Todos os elementos que participam da construção da poesia são, de certo modo, elementos que interagem com o sujeito, seja a visão sobre o cotidiano, a literatura, as transformações socioculturais. Aliás, tudo recebe um toque do sujeito, sejam as cenas reminiscências, as experiências poéticas, as reflexões, como se pode ver nas paisagens ambientadas na natureza, como as *land arts*. As imagens do interior/lugar (o rio, a trilha de fazenda, a lua) funcionam também como metáforas do estado emocional do sujeito, pois é por meio dessas lembranças ou desses subsídios de memória que o sujeito se exterioriza:

[...] do interior caminhos. no corguinho trilhas de fazenda. em uru a lua.
lagoa negra. ribeirão dos fugidos. de um lado a outro a cor do rio relâmpagos
no laranjal.
discorre pelo interior. na estrada estou fora do dentro. à margem. a geografia
que traço é a mesma que me mantém em seu espaço. no asfalto o sintoma o
suplemento a luta de classes. fora da estrada nada. pasto.
[...] (SISCAR, 2010b, p. 18)

No caso do poema, o sujeito percorre pelo interior/lugar ao mesmo tempo em que discorre pelo seu interior. Ele se lança nas memórias do lugar e lança seu olhar sobre as suas transformações e diferenças, “no asfalto o sintoma o suplemento a luta de classes”. O lugar determina, principalmente, a alteração da sua condição social e dos outros. O olhar do sujeito gira como o satélite em torno da terra, traçando uma geografia particular em que não somente o lugar e suas degradações importam, mas, principalmente, a degradação do sujeito.

A leitura de Lemos de *Interior via satélite*, mais especificamente do poema “Interior sem mapa”, relaciona-o à arte minimalista e à de Robert Smithson, a qual só é possível ver por fotografias. Nestes, existe um trabalho de escultura da natureza, bem como o olhar do sujeito sobre o espaço habitável. A natureza subvertida em arte ocupa o espaço da arte, e a arte, o lugar da natureza. Dadas as diferenças de linguagem, tanto a arte do norte-americano como a de Siscar estão entre o espaço e a terra. Em “Interior sem mapa”, o sujeito poético entra na paisagem: “entro num canavial levanto poeira me perco em mil encruzilhadas.” (SISCAR, 2010b, p. 18). Parece que o sujeito pertence à paisagem de modo que se perder faz parte do caminho a ser percorrido. Então, é preciso perder-se para compreender sua geografia. Ao desconstruir sua geografia interior e colocar os pés no chão da objetividade, o sujeito se perde. Mas perder-se é também

delinear as veredas do interior, ou seja, o interior/lugar também sofre alterações. O olhar do sujeito sobre suas memórias reconstrói, no espaço do presente, uma paisagem pertencente aos dois tempos, o passado e o presente, que logo se desfaz quando ele entra num canavial e de lá não consegue ver a paisagem.

Os movimentos do poema entre o pertencer uma paisagem, vê-la e percebê-la, também fazem o caminho oposto com a ausência de paisagem, “aqui não se vê mais nada.” (SISCAR, 2010b, p. 18). Um lugar em que tudo precisa ser construído a partir de agora. Por isso, o sujeito poético corre, discorre, desfaz mapas, estraga conceitos. Nesse sentido, ele assume o mesmo gesto do artista escultor, os de *land art*. Desfaz tudo para, então, refazer. A matéria é a mesma, “arrancar a casca e lamber a ferida”. É uma espécie de antropofagia, em que vale se autoconsumir para então extrair a poesia. Esse colapso do poema obriga-nos a refletir sobre o lugar da poesia.

Lemos também (2011, p. 33) aponta para outra das questões-chave da sua poesia: a herança. Ela afirma que nos “diálogos que estabelece com Baudelaire, Drummond e outros, Siscar mantém a relação de herdar e trair, sempre deslocando o estar junto, estar *com*” (2011, p. 33). Essa relação implica em um esvaziamento do sentido da poesia moderna para logo preenchê-lo com um sentido contemporâneo, sendo esvaziar um ato de tensionar os processos de escrita, sem romper nem negar, consistindo mais em repensar a arte no contexto atual. Para compreender bem o que é dito por Lemos, reportamos à noção de herança estabelecida por Deguy a respeito da poética de Baudelaire:

As relíquias – que são herança, legado para o escritor – e o escritor que *desmistifica* (bem mais do que *remitifica*...) – são as relíquias da linguagem, em língua, em *linguagem de língua* (*poética* é linguagem de língua). Desmistificar (ou *lamentar* ao modo de Du Bellay) significa perder, ativamente, ao conservar; passar novamente a agulha nos sulcos profundos, ou estéreo-tipos, estéreo-fonia da língua transmitida pelas obras para fazê-la falar outra vez ou, como se dizia recitar [*rechanter*] - digamos tirar o encanto [*désincanter*]; descantar [*déchanter*]. (DEGUY, 2010, p. 92)

Nesse sentido, as “relíquias”, demandam um tipo de atitude como a desmistificação. Com a desmistificação perde-se ao conservar, reescreve-se assumindo toda transformação decorrente desse ato. Assim, herdar está mais para estabelecer um diálogo entre obras e escritores desvinculando as aparências por meio das semelhanças, ou seja, refazer o sentido enxertando traços de outras obras.

A questão assume maiores dimensões, porque permanece no âmbito de toda arte.

Logo, é inconcebível uma produção que não tenha precedentes. Há, portanto, nesse processo de herança, várias acepções, como a de subverter o que se herda, ou retomar com o pretexto de refletir sobre o pensamento e mesmo ressaltar a importância da herança para o contexto cultural contemporâneo.

Assim, a relação de herança é marcada pela descontinuidade. Ela pode ser empreendida de várias maneiras, por exaustão do uso de alguns procedimentos, pela forma como foram interpretados ou para questioná-los no presente. Um dos gestos de Siscar é questionar, e ao mesmo tempo reivindicar, o lugar da poesia depois dos projetos de vanguarda. Nesse sentido, o poeta estabelece um discurso visto como “crítico e teórico”, em razão de imprimir na estrutura dos poemas tensões como a reelaboração dos sentidos de crise.

E os sentidos dados à crise da poesia por este poeta, na sua produção crítica, dizem muito sobre sua produção poética. Para ele, a crise é vista como motivo de poesia que, de certo modo, reforça o seu estado no presente, reformulando questões como a estrutura formal e a relação com o exterior ao texto. Longe de ser uma tempestade ou mesmo uma reviravolta no campo das letras brasileiras, a crise diz respeito às transformações sofridas pela poesia nas últimas décadas, ao abalo do verso na sua materialidade e mesmo ao ato de herdar. Configura-se também como o lugar da poesia no discurso de uma cultura, como produto de uma linguagem até então degenerada, reprimida pela crítica ainda apegada aos conceitos tradicionais. Ela se manifesta na estrutura dos poemas e, principalmente, nos conteúdos, por meio da ironia e da alegoria, da repetição e, sobretudo, do paradoxo. Isso suscita, muitas vezes, um mal-estar nos leitores críticos da poesia brasileira, por trazer para o espaço do poema alguns procedimentos encontrados na poesia de vanguarda. No contemporâneo não se trata de um rompimento ideológico, mas, talvez, de uma revisão do pensamento sobre os valores recentes da literatura. A crise não parece ser um rasgo no discurso crítico ou uma paralisação de determinada forma de compor e pensar. Percebe-se sua presença no corpo de um poema quando seus versos violentam certos procedimentos ou deixam escapar sua contrariedade.

O transbordamento dos sentidos do verso, na poesia de Siscar, relaciona-se diretamente com as suas influências, que perpassam desde a tradição clássica com Horácio, os modernistas Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e outros, embora haja uma intimidade declarada com a poesia francesa, que está, inclusive, na leitura que faz de alguns poetas, como Baudelaire e Mallarmé. Deste

último, Lemos (2011, p. 23) relembra a polêmica que se deu em um dos ensaios de Siscar, “Poetas à beira de um ataque de versos”. Isso comprova o quanto a poesia brasileira se faz herdeira de uma tradição e traz a reboque a herança da crise. Visto que para Mallarmé (2010, p.158) o verso tomado na dimensão de toda a literatura esperou que seu forjador viesse a faltar para ele se romper. Mallarmé reporta-se a Victor Hugo e ao alexandrino como pensamento, história e monopólio do verso. Nesse sentido, a crise não se limitava ao verso, estendia-se a toda literatura, como afirma o crítico: “A literatura aqui sofre uma esquisita crise, fundamental.” (idem, p.157). No sentido de rompimento, revisão e reinvenção, a crise se fazia fundamental. Se hoje ela continua nos discurso da crítica e nos traços dos versos é porque desde a modernidade estamos imbuídos dessa crise. Sem dúvida, a crise que habita o discurso do presente faz parte da herança deixada pelos precursores da modernidade. Crise e herança dividem uma linha muito próxima, pois uma se revela na outra. Se a tarefa de herdar pode ser entendida como coabitar um mesmo espaço, o literário, e dele usufruir e abandonar, a poesia brasileira contemporânea, dentre elas a de Siscar, faz-se herdeira de uma longa tradição. Mesmo quando os manifestos modernistas romperam com a analogia à literatura europeia, absorveram-na para somente depois expeli-la, num ato antropofágico. Diferentemente, a poesia contemporânea não se vê na obrigação de negar os valores modernistas, recompondo seus subsídios desse, muitas vezes, por meio do investimento na metalinguagem, na ironia e no pastiche.

Podemos encontrar um dos fios dessa herança no poema “Hipóteses de homem”, de Siscar, que toma como referência o “Poema de sete faces”, de Drummond, no qual se relacionam, de forma irônica, duas categorias de comportamento. Uma do homem predestinando a ser *gauche* na vida, mas que se diz forte; outra, do homem fraco com atitudes fortes. As características do homem são de um sujeito firme na sua postura diante do mundo. Não se trata de uma novidade a referência a esse poema, já que outros poetas também a fizeram, como é o caso de Adélia Prado. O que de fato marca a diferença é como esses poetas, Adélia e Siscar, plasmaram o poema drummondiano. Adélia toma o poema de maneira mais declarada, colocando-se na posição de mulher, invertendo o discurso de negativo para positivo, inaugurando a linhagem poética. Em Siscar, a questão é outra: há uma inversão dos propósitos do homem, tomado no poema.

A primeira hipótese do poema de Siscar é a de um homem que erra: “o épico dos meus erros não convencerá aos críticos da arte” (2010b, p. 42). Vale destacar, no diálogo, a referência ao homem que, em Drummond, é forte e reporta a si: “Vai Carlos!

Ser gauche na vida” (2005, p. 15). Em Siscar, o homem é assumidamente fraco e não se identifica. Refere-se ao poeta e ao seu trabalho com o texto. Esse “homem” nos reporta também ao artista descrito por Baudelaire em *O pintor da vida moderna* (2010) como um homem do mundo, no sentido amplo, que o compreende juntamente com os seus costumes. Um homem que não busca aprovação de outrem. Nesses termos, Baudelaire construía o perfil do artista, fosse ele poeta, romancista e pintor. O homem, em Drummond, compreendia as coisas do mundo, mas buscava denunciá-las, mergulhava em nostalgia diante das transformações do mundo.

O homem em Siscar pertence ao mundo. No entanto, parece ignorar as questões desse mundo. Assim, como o artista da modernidade, não gosta de ser chamado de artista: “Não teria ele alguma razão?”, questiona Baudelaire (2006, p. 855). Siscar, por sua vez, resgata esse questionamento, colocando-o em tensão com o discurso da crítica: “o épico dos meus erros não convencerá aos críticos de arte. e por que deveria?” (2010b, p.42). Baudelaire (2006, p. 851) questiona o convencionalismo da crítica, que adota um modelo de domínio para a arte, citando Rafael, Ticiano e, na literatura, Bussuet e Racine. No verso “desses que olha pela segunda vez.” (SISCAR, 2010a, p. 42) e “Desses que vive na sombra” (2005, p.15), o vocábulo “desses” aproxima o sentido dos dois versos, numa espécie de paródia que não se afirma no decorrer do poema em razão da inversão que Siscar empreende, jogando com a temporalidade em “o épico dos meus erros não convencerá os críticos de arte” (2010b, p.42). A projeção seguinte afigura-se seguindo uma série enumerativa do perfil do homem forte. Assim, no poema contemporâneo, o homem fraco se expande no texto. O erro, que antes era só seu, é rasurado até se tornar o erro de todos. O erro permissivo permanente a que o sujeito poético refere-se é reiterado na estrutura do poema, na linguagem intertextual que leva o leitor a escavar mais fundo a literatura. Outras “hipóteses de homem” são acrescidas, no distanciamento das certezas, das teses:

HIPÓTESES DE HOMEM

o épico dos meus erros não convencerá aos críticos da arte. e por que deveria? sou um homem fraco. desses que olha pela segunda vez. não quero dizer que não o ame. o homem forte enxerga apenas seu nariz ao vento. o homem forte arruma o gato nas pernas e depois joga o gato no chão. o homem forte fala sobre si mas quer nos convencer de que está ausente. como em um mal romance o homem flutua. o homem não está ausente. o épico do homem fraco é a comédia do homem forte. e reciprocamente. quando os dedos róseos da aurora iluminam as narinas do homem forte o homem fraco se diz que precisa sair dessa. e com que coisa rima a vontade de *sair dessa*?

se pergunta. o forte não usa ponto de interrogação. pega o barco e sai do texto. o texto é o barco. de troia nos convence de que ama apenas seu sofá. o fraco expande o texto dos seus erros até torná-los o erro de todos. o fraco telescopia o homem que o forte mandou passear. aumenta-lhe os pés. a unha suja. a beleza acostumada. o desperdício do desejo. aproxima os pés dos confins de suas rimas. como que olha pela segunda vez. não quero dizer que não o ame. quando escrevo corrijo traduzo releio sempre uma segunda vez. mas ele mantém as unhas na frente das câmaras. (SISCAR, 2010b, p. 42).

Desse modo, o poema de Siscar toca no ponto crucial do poema modernista, a presença de marcas do pensamento do sujeito. O sujeito do poema contemporâneo afirma, com veemência, que “o homem não está ausente” (SISCAR, 2010b, p. 42). A declaração faz-nos crer que o sujeito nunca esteve fora do texto literário e que a escrita apenas simula essa ausência. Ao assumir que o homem é fraco, como sendo aquele que não teme a crítica, torna-se forte, diferente daquele que só enxergava seu nariz.

O poema retoma outro trecho do poema drummondiano “Mundo vasto mundo / Se eu me chamasse Raimundo / Seria uma rima, não seria uma solução / Mundo mundo vasto mundo/ Mais vasto é o meu coração.” (ANDRADE, 2005, p. 15), ao criar uma rima por assonância em “quando os dedos róseos da aurora iluminam as narinas do homem forte o homem fraco se diz que precisa sair dessa. “e com que coisa rima a vontade de *sair dessa*?”. A rima, promovida pelas palavras “iluminam” “narinas” e “rima”, é quase imperceptível, o que também ressoa Drummond, que questiona o uso da rima nos versos “Mundo mundo vasto mundo, /se eu me chamasse Raimundo/ seria uma rima, não seria uma solução.” (p. 15). Siscar retoma esse questionamento em seu poema, acrescentando a interrogação que se faz ausente no poema de Drummond. Ainda a respeito do “Poema de sete faces”, as rimas criadas na estrofe logo são desfeitas, como em outras estrofes do mesmo poema em que ora predomina o verso livre, ora há rimas intercaladas.

O efeito desse diálogo está no movimento de aproximação e distanciamento. O primeiro se cumpre para efetivar o segundo. E é nesse recuo que a poesia assinala sua alteridade. Isso implica no modo de operar a herança que, no poeta contemporâneo, consiste em um processo não só de subverter a forma, mas, sobretudo, de estabelecer seu lugar.

Assim, vimos, no poema, uma única estrofe de versos em prosa. Ao reverter a forma, abandonando o sistema de estrofes e versos separados, o poeta cria um ponto de tensão. Essa perspectiva da escrita, na qual a reelaboração da forma promove uma tensão, sustenta a ideia de crise como propulsora da poesia. Retomando ainda o

pensamento de Lemos, ela afirma que o trabalho poético de Siscar consiste em uma “‘perlaboração’ constante da crise da poesia moderna”, impondo-se à tarefa de herdar a crise (2011, p. 9). “Perlaboração”, a *Durcharbeitung*, trata-se de um conceito desenvolvido por Freud, em seu trabalho com a técnica da psicanálise, e que Jean-François Lyotard adere para discutir o fenômeno da transposição do tempo, pós-modernismo, pós-moderno e pós-modernidade. O sentido de perlaboração, no contexto da travessia do tempo, consiste em “um trabalho dedicado a pensar no que do acontecimento e do sentido de acontecimento” (LYOTARD, 1997, p. 35).

Assim como a técnica psicanalítica se resguarda nessa possibilidade de retorno ao inconsciente para se compreender o estado vigente, perlaborar consiste em compreender as consequências, as transformações ocorridas pela travessia do tempo. Nesse sentido, afirma Lyotard (1997, p. 37), “a perlaboração definir-se-ia como um trabalho sem fim e, portanto, sem vontade: sem fim no sentido de não ser guiado pelo conceito de um objectivo, mas não sem finalidade”. Na esteira de Lemos, podemos nos apoiar nessa afirmativa, para pensar a poesia de Siscar como um “trabalho sem fim” que se dá pela contrariedade das referências e das autorreferências que recriam espaços esquecidos e novos espaços de debate.

1.2 Malufe e os sentidos do silêncio

Em diversos textos críticos, reunidos no livro *Poesia e crise*, Siscar reflete sobre a possibilidade de repensar o lugar, o ter-lugar da poesia contemporânea. Para ele, uma das formas de pôr em causa esse lugar é perceber o poema como espaço de alteridade em sua forma inacabada. Essa forma consiste na reestruturação de conceitos que, no presente, fazem parte da diferença daquilo que é inominável, como a questão do indizível, do silêncio produzido pela convocação das palavras neutras de sentido ou de sentidos que apontam para o silêncio. O silêncio oriundo da ordem, da resistência e até mesmo da demonstração de um discurso.

O livro de Annita Malufe, *Poéticas da imanência*, dedicado à obra de Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar, examina os sentidos de silêncio estabelecidos nos versos, que constitui uma prática na obra do poeta. Malufe escreve que cada vez mais os poetas buscam estratégias para desconstruir o discurso a partir do discurso. Com o uso do corpo, “subverte a língua de dentro da própria língua”. Para a autora, “estas

estratégias não vão na direção de uma poesia pura, ou formalista, embora ambos, tanto Ana Cristina Cesar quanto Siscar possuam poéticas sintonizadas com as experimentações de vanguarda e mesmo com as formulações teóricas estruturalistas e pós-estruturalistas” (2011, p. 58). Essa subversão da língua consiste, sobretudo, no trabalho da sintaxe do verso. Versos como estes: “o texto é o barco. de troia nos convence de que ama apenas seu sofá. o fraco expande o texto dos seus erros até torná-los o erro de todos.” (SISCAR, 2010b, p. 42), construídos sob a contração da sintaxe e da semântica, remetem a um sentido e, ao mesmo tempo, se desfazem nesse sentido.

Em “o texto é o barco”, esse esquema se conclui, pois assim o poema se coloca à deriva. Sendo o texto um barco, o poema nos conduz pela participação, o exterior – poema e leitor, qualquer que seja o leitor, será conduzido pelo poema sem ter a intenção de palavra de ordem ou de demarcar territórios, afirma Malufe (2011, p. 59). A língua poética deixa à deriva porque este parece ser o lugar da poesia no presente. Estar à deriva refere-se aos deslocamentos temporais, às desconstruções de paradigmas, às mudanças de foco, ao surgimento de tendências e inversão da lógica da linguagem. Esse jogo com a lógica fica evidente no título do livro *Interior via satélite*, como se a poesia fosse capaz de adentrar o interior da matéria, o corpo, o pensamento, a terra, as palavras. A poesia se coloca à deriva no paradoxo que a constitui, fazendo-se impura porque fala do mundo para falar de si, nutre-se da linguagem cotidiana, no entanto, dissimula-a. Assim, realiza seu ofício de ser objeto de linguagem, moldado, alisado e aparado como uma peça de metal.

Para realizar sua performance, o poema destoa a rima, mas não a anula, reinventa suas posições no verso, tornando-a quase imperceptível. Investe no ritmo por inversões e desloca o complemento da frase que compõe o verso “de troia”. Ao cortar o complemento do sujeito e trazer para esse complemento um objeto semanticamente desvinculado do contexto, como “sofá”, o poema desestabiliza o sentido criado com a sequência de elementos apresentados no decorrer dos versos.

Sobre a relação de sentido, Malufe trabalha com a ideia de não-senso, extraído de Deleuze, que “não implica em um texto que não tenha sentido ... mas antes, implicaria em um termo que diz seu próprio sentido; ou seja: ele não é sentido por não poder ser designado nem significado por outro verbo que não ele mesmo, uma vez que ele diz aquilo que ele diz dizendo-o” (2011, p. 116). O que nos parece de imediato um não sentido, o sentido refutado, é, necessariamente, a produção de sentido. Essa produção de sentido, via não-senso, está relacionada ao silêncio. Vimos esse silêncio

num poema como “Hipóteses de homem”. O sujeito poético se coloca à espreita do poema a partir do terceiro verso. Portanto, as hipóteses sobre homens fracos e fortes são colocadas na terceira pessoa. Ausenta-se para depois retornar ao texto, “nos convence de que ama apenas seu sofá”, “não quero dizer que não o ame” e, por fim, assume novamente a direção do texto “quando escrevo corrijo traduzo releio sempre uma segunda vez.”. Ele diz que ama, dizendo pela repetição no terceiro e no antepenúltimo versos. “O não-senso, portanto, é um elemento anormal, que foge à regra geral do sentido segundo a qual a palavra sempre remete a outras palavras que dizem seu sentido, ou ainda a ideia de que uma palavra jamais diz seu próprio sentido” (MALUFE, 2011, p. 116-117).

Ao fazer o deslocamento, ajustando, na mesma sequência de versos, elementos de universos opostos, o poema esgarça as possibilidades de sentido, sem, entretanto, retirá-las. Há a possibilidade de sentidos na expansão daquilo que o sujeito poético chama de “erros”, ou seja, processo de construção que contraria o sintagma estabelecido anteriormente.

Como dito, Malufe (2011, p. 61) aponta para a “criação de uma língua dentro da língua padrão”. Um impulso que provoca abalos, que desestabiliza o leitor, criando o inusitado na linguagem de Siscar e Ana Cristina Cesar. Ao produzir outra estrutura linguística, tratada pela autora como “língua menor”, o que interessa é a mobilidade vital que essa língua proporciona ao poema. Esse tratamento dado à língua está relacionado à deformação da língua maior. Aplicado ao poema citado, isso poderia ser visto como a *destruição* da estrutura poética preestabelecida. O processo de destruição incide tanto na estrutura formal quanto na estrutura de sentido, pois o poema não é apenas autorreflexivo, cria figuras que tanto dizem respeito ao texto no espaço-tempo, como dizem respeito às coisas do mundo. Ainda de acordo com Malufe (2011, p. 60), o processo de deformação empreendido por Bacon e Cézanne para fugir da representação, da língua maior do senso comum, na pintura, consistia em torcer, esfregar, fazer manchas aleatórias, deformar a paisagem usando o mesmo código. Para ela, o que ocorre na poesia não difere da pintura, pois ambas buscam escapar da continuidade.

Vale ressaltar que o atributo “menor” nada tem de inferior ou pejorativo. O termo “menor”, utilizado por Deleuze e Guattari, explica Malufe (2011, p. 61), teria o seguinte sentido: “o menor é justamente o motor, é o ponto de eclosão, é o que interessa, por depender dele a vida (e mesmo existência) de uma língua”. O modo de extrair essa língua menor, na poética de Siscar, na singularidade com a qual ele compõe

seus poemas, estabelece pontos referenciais, cuja finalidade pertence ao ato de rasurar, deformar, pois é assim que a poesia se realiza.

Tomando o poema “Hipóteses de homem” como exemplo, ele não só apresenta essa rasura ao estabelecer um diálogo com o poema moderno, como apresenta uma percepção do sujeito contemporâneo, daquele que não está preocupado com a crítica, nem com os erros. Aliás, os erros são erros simulados, resultante da deformação, traços da língua menor.

No poema, a voz do sujeito conduz o discurso verbal, “sou um homem fraco. desses que se olha pela segunda vez” (2010b, p.42). O que no poema moderno era um anjo torto, agora se afirma homem. Assim, ironicamente, o poema reduz a categoria do ser que antes pertencia à esfera celestial para a carnal, ressaltando com isso a configuração da poesia contemporânea. O anjo, em Drummond, mesmo torto, estava na esfera do sublime; em Siscar, ele toma forma humana e, por isso, torna-se fraco. A distinção dessas categorias de seres, como dito, estabelece uma diferença entre o passado e o momento presente.

O homem, em Siscar, assume a ideia de erro, de que pode seguir no texto até tornar os erros no erro de todos, ou seja, até fazer desse erro uma prática estética, uma tendência poética. O mesmo homem alude a outro, ao artista das multidões. O homem, no poema, é poeta e homem. Ele é poeta quando telescopia o que o homem forte descartou, quando amplia coisas banais e as torna belas, como as unhas sujas, por exemplo, que atingem a beleza acostuada. O sujeito deixa o poeta tomar conta do texto, pronunciando o ardor de sua tarefa. Ele escreve, corrige, traduz, relê, mas o homem comum mantém-se ao lado, com as unhas na frente das câmeras. Por mais que o poema se refira ao trabalho do poeta, da sua habilidade com a herança, ele mostra o artista contemporâneo como aquele que rasura as coisas que constituem o mundo. O não dizer nos reporta mais uma vez à experiência “atormentada” de Mallarmé, a qual se refere Blanchot (2011, p. 37) ao dizer que a palavra passa pelo movimento de “erosão” e “usura”, ou seja, ela se materializa por meio da ausência do ser, expressa-se por meio do silêncio da fala. É preciso silenciar a linguagem funcional para ouvir a linguagem poética.

Malufe (2011 p. 40) defende, ainda, a “desmontagem da significação” que, segundo ela, se estabelece desde Rimbaud ou Mallarmé. Ela atesta essa ideia ao demonstrar a impossibilidade da paráfrase do sentido. A desmontagem da significação, quando há uma revisitação ou apropriação, consiste na reorganização dos elementos

constitutivos. Mesmo quando pensamos no trabalho da tradução, qualquer alteração, em função da língua, altera o sentido. Em Siscar, a fabricação do sentido depende da articulação dos elementos em que encontramos o antigo e o novo. O novo, nesse caso, aparece como desmontagem do antigo. Assim, seus poemas têm algo de vertiginoso, que escapa ao nosso olhar.

O sentido, em Siscar, se converge, gira em torno do lugar e do tempo. O sentido parece anacrônico, a julgar pelo poema citado (“Hipóteses de homem”) e de outros como “Poema só para poetas” e “Provisão poética para dias difíceis”, que serão comentados mais adiante. Acontece a convergência do sentido poético com o pensamento sobre o mundo contemporâneo. Os poemas movimentam duas grandes questões: a do poeta e do poema. O poeta e sua liberdade vigiada pela crítica. Por mais que se pense no poeta como aquele que tem liberdade de escrita, na verdade ele assume um compromisso com a história. A liberdade está vinculada à crítica e a uma cultura, pois o sentido revela esse compromisso. No ensaio, “A poesia sob suspeita”, do livro *Poesia e crise*, o autor discorre sobre os meios de produção de um discurso crítico sobre a poesia brasileira. Ele aponta para a tentativa de organizar o sentido de um contemporâneo sem clareza e carente de identidade, discorrendo sobre a negatividade com que a crítica trata a poesia brasileira contemporânea. Defende-a da acusação de falta de sentido, por não apresentar nenhum projeto literário ou vinculação com as vanguardas anteriores. Afirma que “o descompasso entre a poesia e as grandes questões da realidade é um fenômeno da realidade.” (SISCAR, 2010a, p. 174). Para o autor, o que chamamos de poesia moderna é o discurso que se alimenta da crise para reinventar seu papel dentro da cultura.

O discurso, que, segundo Siscar se alimenta da crise, transita tanto na poesia quanto na crítica. Na poesia, vimos algumas demonstrações de que o sentido do contemporâneo ganha contorno na simplicidade como estratégia de discurso, porque a poesia absorve a linguagem do cotidiano, fazendo dela dominante da poética contemporânea. Isso não é um traço singular desse poeta. Está evidente em Manoel de Barros, Adélia Prado e outros. A singularidade consiste na forma de tensionar essa linguagem. Tomamos o exemplo do “carrapicho”, presente em alguns poemas. Essa flor percorre a obra do autor como nó construtivo, ironia diante da presença de temas universais. A poesia exprime o sentido do presente com essas figuras que dramatizam o contexto cultural.

Esta responsabilidade sobre a história que produz uma vinculação com a cultura pode manifestar-se de diversas maneiras na poesia. Na poesia de Siscar, a linguagem recria paisagens contaminadas pelas influências, com o gesto reiterativo do intertexto. Essa experiência reativa a historicidade literária, colocando-se como ponto chave da tensão no corpo dos poemas.

Perrone-Moisés dá uma dentre as muitas explicações de como ocorre a interrelação textual: “Alusões, citações, paródias, pastiches, plágios, inserem-se agora na própria tessitura do discurso poético, sem que seja possível destrinchá-lo daquilo que seria específico e original” (2005, p. 62). Conforme a autora, o procedimento intertextual não é novo e sempre foi utilizado pela literatura em todas as épocas. Ela ressalta que “a literatura sempre nasceu da e na literatura” (2005, p. 62). No poema de Siscar, “Passante para Charles Baudelaire”, o título nos remete diretamente ao poema francês. O corpo do poema ecoa ruídos do passado que se afasta cada vez mais do presente, “em torno a rua é um tumultuoso engano” – a imagem que marca esse afastamento é a do velho cartaginês. A imagem do velho cartaginês empurrando a criança estabelece a relação de diálogo da poesia contemporânea com a poesia tradicional. Uma espécie de dependência vital; sem a primeira, a outra não sobreviveria. O primeiro verso se aproxima do poema de Baudelaire, ao passo que a forma e os demais versos se afastam silenciosamente. Apesar de falar do refrão, do canto de outros tempos, o poema não apresenta sonoridade, como o soneto de Baudelaire. A menção ao canto, ao refrão, serve apenas para dizer quais são as origens da poesia hoje, o que marcou e ficou como herança para os poetas do presente. Nesse caso, a intertextualidade é transitiva e proporciona a possibilidade de um diálogo com a tradição, tornando-se, por sua vez, reflexiva. Seja para criticar, reverberar, revisitar, a intertextualidade se destaca como um traço da arte contemporânea. Nesse sentido, Leyla Perrone-Moisés (2005, p. 63) explica que, a partir do século XIX, o uso do intertexto aparece como algo sistemático; a assimilação dos textos se realiza em termos de “reelaboração ilimitada da forma e do sentido”, em termos de apropriação, sem que tenha compromisso com o sentido coincidente ou oposto ao do discurso incorporado.

Esta teia intertextual, disposta de diversos modos na poesia de Siscar, produziu uma pequena contenda crítica entre o poeta e o professor, crítico e escritor Paulo Franchetti, como veremos a seguir.

1.3 Franchetti e a metáfora da górgona

Em texto publicado na *Cronópios*⁴, prestigiada revista *online* de literatura contemporânea, Paulo Franchetti (2009), tomando de empréstimo uma expressão usada por João Adolfo na orelha do livro *O roubo do silêncio*, define a poesia de Siscar como sendo “cult a e teórica” (2009, p. 1) e, por isso, “provoca a reflexão crítica e estimula a discussão mais ampla” (2009, p. 1). O artigo que se propõe a discutir a formulação da poesia de Marcos Siscar a partir do livro *O roubo do silêncio*, para além dessa questão, problematiza alguns de seus posicionamentos como crítico literário. Como indica posteriormente o próprio poeta e crítico Marcos Siscar no texto “A suspeita e a cisma”⁵ também publicado na *Cronópios* (2010), a análise que Franchetti faz em relação ao lugar que aquele dá a poesia brasileira contemporânea é motivo de um mal-estar, ou, como já dissemos, cria uma pequena contenda crítica.

A leitura crítica de Paulo Franchetti parte da discussão acerca do modo como Siscar trabalha, poeticamente, com a herança. Para o crítico, em *O roubo do silêncio*, a questão das fontes, uma das linhas de força dessa poesia – e resguardadas as particularidades também da poesia brasileira contemporânea –, funciona como espécie de jogo capaz de, ao mesmo tempo, aliciar o “leitor dotado de instrumentos para a decifração” (2009, p. 1) e, metalinguisticamente, discutir as fronteiras com a poesia da modernidade. Mas nesse jogo que coloca lado a lado a modernidade e a contemporaneidade, para Siscar, interessa não o simples mapeamento das referências que poderia se firmar como um retorno nostálgico ao passado ou, no avesso disso, a defesa de um projeto que se ancora na noção de incabamento (ou não-plenitude) da tradição moderna. A questão que essa poesia enuncia parte do princípio de que assumir a herança, sem escamoteações ou subterfúgios, é dizer de uma época, mas é também dizer da época que a incorpora, o presente. E no caso de Siscar sem qualquer tipo de “angústia da influência”, da qual fala Harold Bloom (1991).

Alguns críticos, e esse é o caso de Iumna Simon (2008), veem com bastante reserva a relação entre modernidade-herança-contemporaneidade. Para a estudiosa está

⁴ O roubo do silêncio, de Siscar. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=4260>. Acesso em 21 de dezembro de 2012.

⁵ A suspeita e a cisma. Disponível em <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=4386>. Acesso em 21 de dezembro de 2012.

posta uma condição de beco sem saída para a poesia brasileira contemporânea, porque a modernidade já encenou as grandes crises vividas pela arte, sejam elas a crise do verso ou a crise do sentido. Aos poetas do presente, segundo a ensaísta, restaria o movimento de adesão ou de silenciamento diante dessa tradição. Tanto um como outro gesto são criticados por Simon, haja vista não haver modelada uma experiência do presente, estando decretada, portanto, junto ao que a ensaísta chama de “retradicionização frívola” (2008, p. 133), a falência da poesia. No limite, o que temos é um posicionamento crítico (e Iumna Simon não está sozinha ao pensar assim) que vê na “retradicionização” ou “referência à tradição” (2011, p. 2) um processo de retração (Siscar chama de “refluxo”), quando, na verdade, o que existe é um impasse e o modo de lidar com esse impasse é uma das transformações histórico-poéticas que dão forma e constituição à poesia contemporânea.

Aqui, a título de ilustração acerca do modo de lidar com esse impasse, fiquemos com o caso de Sebastião Uchoa Leite, que é citado no ensaio “A cisma da poesia brasileira”, de Marcos Siscar. No livro *Resposta ao agora: a poesia de Sebastião Uchoa Leite* (2012), Luiz Costa Lima vê delineadas na produção do poeta pernambucano algumas das tensões do presente. Em “Advertências”, primeiro capítulo do livro, o ensaísta deixa claro que a sua “resposta ao agora” é também uma resposta às provocações de Iumna Simon manifestas no texto “Condenados à tradição. O que fizeram com a poesia brasileira” (2011). Com esse ensaio, como também com “Poesia ruim, sociedade pior” (escrito junto com Vinícius Dantas) e “Situação de sítio”, Simon promove uma contenda crítica. Ao afirmar que “restou aos jovens criadores – e a outros não tão jovens – a recombinação desencantada de erudição, o jogo de referências literárias e artísticas, dentro do espírito genérico da intertextualidade pós-moderna que no caso brasileiro veio auratizar o poema e sublimar o presente” (2008, p. 134), a estudiosa destina ao fracasso uma geração. Luiz Costa Lima vê nessa postura um “reducionismo ideológico” (2012, p. 9) e Luis Dohnnikoff (2011) mais do que apontar os equívocos conceituais dessa autora, vale-se desses equívocos para mostrar o avesso das questões que mobilizam a cena literária contemporânea.

Sebastião Uchoa Leite formula, poeticamente, a tensão entre tradição moderna e contemporaneidade por ver na experiência do presente, ou como propõe Costa Lima, constituir uma “resposta ao agora”, a impossibilidade de romper com aquilo que o passado outorga. Desse modo, ao invés do típico movimento que ora nega, ora legitima a tradição literária, tratá-la como um impasse é um caminho para singularizar a sua voz.

Há no conjunto de sua obra um poeta e um crítico que problematizam o agora a partir do diálogo com outras vozes. Há muito do Drummond de *Novos poemas* e *Claro enigma* na poesia de Uchoa Leite, especialmente, em razão do questionamento reflexivo sobre a condição do homem e da poesia. Há muito do modernismo brasileiro em seu primeiro livro crítico, pois para esse poeta, ler criticamente o seu presente é ter consciência do passado, das ruínas; é também assumir que a escritura poética é o espaço da diluição das fronteiras, por isso mesmo, podendo ser feita em constante diálogo com outras vozes e outras linguagens.

Essa digressão que aponta certa efervescência no meio crítico literário brasileiro e diversidade no meio poético (porque embora estejam lidando com os mesmos dilemas, cada poeta, a seu modo, tem dado respostas diferentes às indagações que o presente lhes oferta) serve de moldura à discussão empreendida por Paulo Franchetti acerca da poesia de Marcos Siscar. O crítico vê com certa reserva o modo como questões poéticas mais emergentes estão sendo tratadas na contemporaneidade. A reserva, para não dizer o mal-estar, que ressoa em algumas passagens do texto de Franchetti tem como ponto nodal o fato de que, para esse estudioso, a cadeia citacional, a relação com outras vozes, pode criar para a literatura um processo que ele chama de “paralisia” e Iumna Simon, como já vimos, de “retradicionalização frívola”.

Logo no início do artigo, Franchetti observa:

Do ponto de vista da formulação mais alta e convencional, bordejando a angústia da influência, essa górgona que atrai, que ameaça de paralisia, é um ser de muitos nomes. Alguns deles surgem com todas as letras na sequência desse último texto do livro: Bandeira, Montale, Kaváfis, Cummings, T.S.Eliot. Uma lista sem evidente coerência, invejando de um o talento e de outro o esforço; de um o poema, de outro a sesta, do terceiro o ambiente, do quarto o que não é o procedimento difundido e mais característico, do último o que não é o tom. (p. 1)

Sob a metáfora do monstro de várias cabeças, górgona, que em alguns casos pode mesmo funcionar como processo de retração da poesia, haja vista a influência condicionar um limite, uma fronteira, Franchetti destaca que a poesia de Marcos Siscar, “por um gesto de ironia insustentável no caleidoscópio de citações, paródias, paráfrases e referências enviesadas que constituem o livro [*O roubo do silêncio*]” (2009, p. 1), soube fazer do impasse (e pelo impasse no sentido de via, e trânsito) a constituição de um discurso histórico-poético que decepa da herança o seu poder de paralisia (2009, p. 1).

Embora a discussão de Franchetti se estenda ao conjunto de poemas que constituem o livro *O roubo do silêncio*, um poema em especial, “Provisão poética para dias difíceis”, é tomado como norteador das reflexões:

PROVISÃO POÉTICA PARA DIAS DIFÍCEIS

Simplicidade é artifício recolhido, dobrado alisado a ferro. Leveza aérea daquilo que foi corrigido e passado a limpo. Estratégia embrulhada para fins libidinosos. É também a fome que ensaliva perto do prato, movimento de um corpo que acompanha o ritmo. Simplicidade é aquilo que se quer. É a górgona do sentido. Desejo de dados já jogados, de versos estendidos com as faces para cima. Eu queria a maçã de Bandeira, mas não seu quarto de hotel. Eu queria a sesta de Montale, e depois pisar nos espinhos do seu horto. Eu queria o mar de Kavafis, mas não para naufragar num canto da terra. Eu queria as lentes de Cummings, sem os limites da tipografia. Eu queria as asas de Eliot, mas não sua velhice. Eu queria, é simples, mas bem aqui, longe de Starnbergersee. (SISCAR, 2006, p. 66).

Acerca desse poema, o último do livro, as pretensões do crítico são claras, pois ressalta a conformação “de um lugar-comum: em arte tudo é construção, a simplicidade é um objetivo de uma poética, um efeito, um resultado, não uma condição ou um estado de espírito” (FRANCHETTI, 2009, p. 1). Existe na afirmação do crítico, mobilizada pela ação poética (“Simplicidade é artifício recolhido, dobrado alisado a ferro”), uma questão de fundo que, de acordo com o próprio Marcos Siscar no artigo-resposta, leva a poesia “a procurar entender suas motivações próprias, suas linhas de força, as consequências de diferentes modos de inscrição no contemporâneo” (2010, p. 2). Visto sob essa perspectiva, o ato construtivo é mais do que a racional articulação interna das estruturas; é o processo que se desnuda e deixa entrever que a saída para a suposta perda de sentido, de crença na não-existência de uma poesia contemporânea, passa, sim, por indagações de ordem estético-históricas.

A formulação acima, proposta por Franchetti acerca do poema “Provisão poética para dias difíceis”, parte do que se realiza no campo do fazer, gesto que beira à utopia, pois “Se a simplicidade é o que se deseja como resultado poético, qual é o seu aspecto horrível e qual o seu poder paralisante sobre o sentido?” (2009, p. 1). A resposta a essa indagação está no próprio poema; mais precisamente no quadro intertextual com referência a poetas (Bandeira, Montale, Kavafis, e. e. cummings) que estão ali na condição de herança desmistificada. Por isso, a noção de simplicidade pode ser lida com o sentido de espontaneidade e, nesse caso, o que poderia ser paralisia vira experimento. Daí porque, para Franchetti, a seção “Sentimento de violência”, cujo poema de abertura

se intitula “As flores do mal”, “dá o tom do livro e apresenta os ritmos e procedimentos que, ao longo das demais, comporão o retrato do tempo” (2009, p. 2).

AS FLORES DO MAL

Ninguém pode cortar por mim o mato do quintal.
Ele invadiu o pomar, ameaça obstruir os caminhos.
Digo-me que foi gerado pela força do meu silêncio
ou da minha omissão. Mas de fato foi semeado pela
mão que outrora o arrancou e involuntariamente se-
meou. Crescido forte e vigoroso, agora enche o traje-
to de espanto, de amor-cego, de picão. O carrapicho,
por exemplo, essa flor incisiva, nasce no centro de um
círculo raiado e via expandindo seus dedos, até entre-
gar o bago louro de um trigo ruim. Visto de cima, ele
tem a forma exata de uma íris. Pelo menos, é a forma
que enxergo quando fecho os olhos. Ninguém pode
cortar o mato, por mim. Nos dias de chuva, contem-
plo seu crescimento sua tranquila absorção do influ-
xo da vida, o percurso que o levará a sufocar a civiliza-
ção criada em torno dele. Em dias como este, as mãos
calejadas de sentido, me ajoelho e o ataco com as
unhas. E no meio de ervas daninhas suo. Me sujo,
concentrado como um artesão, enfurecido como um
filósofo, a extirpá-lo. Enquanto isso, suas sementes
caem no chão limpo e a terra as acolhe, hospitaleira.
Nuvens passam aos pedaços, quando me deito. (SISCAR, 2006, p.17)

Fica posto que a poesia de Siscar, ao propor um diálogo entre a tradição moderna e a contemporaneidade, atua como passagem para o novo, um novo não com sentido de novidade, mas com desejo de autonomia, naquilo que apresenta instantaneamente: a arquitetura da linguagem dos versos ou da prosa interrompida. Talvez esse impacto, diante da tensão das palavras inseridas numa trama arquitetônica, seja o que de fato torna essa poesia densa e instigante, parecendo contradizer o que o eu poético diz no último poema do livro *O roubo do silêncio*: “Simplicidade é aquilo que se quer.” (SISCAR, 2006, p. 66). Pois não há simplicidade e mesmo o que é simples escamoteia esse atributo.

Embora fique claro ao longo do artigo que Franchetti se inquieta, fica mesmo perturbado, em razão do lugar que tem sido dado à tradição literária na poesia contemporânea, ele entende que um “dos núcleos positivos de tensão do livro” (2009, p. 2) *O roubo do silêncio* reside está, justamente, nas formas de Siscar “lidar com a herança” (2009, p. 2). Ao acolher “As flores do mal”, de Baudelaire, em meio à cena contemporânea, o poeta não se torna cúmplice de um movimento de rompimento ou superação. Ele invoca a alegoria distorcendo-a, com a imagem de uma planta sem

importância. A flor agora é transplantada para um quintal e tratada como flor selvagem, erva daninha, flor de carrapicho, que perpassa alguns poemas do livro *O roubo do silêncio* e outros do livro *Interior via satélite*. O carrapicho torna-se uma imagem recorrente em alguns poemas e, por isso, recebe um sentido peculiar, de acordo com a sua forma física, com sua espontaneidade, a incisão com a qual invade determinada região, ao mesmo tempo em que podemos dizer que a acepção dessa flor está carregada de ironia em relação ao sentido de *As flores do mal*. Em Siscar, a linguagem materializa a flor e, por isso, produz sentido, por ser uma planta que não se cultiva, nem se usa para ornamento em jardim. Porém essa flor incomoda quando gruda na roupa ou espeta a carne. O sentido da imagem pode estar ligado ao incômodo que, de certo modo, é o mesmo gerado pela poesia contemporânea. Ela invade, domina e provoca espanto em razão da forma, dos assuntos banais, circunstâncias corriqueiras.

Ainda em relação ao poema “As flores do mal”, de Siscar, Franchetti acredita haver uma redução de perspectiva instalada pelo título do poema, isso por estar internalizado um repertório cultural que aponta para o livro de Baudelaire. A redução de perspectiva passa pelo investimento alegórico. Poderíamos, então, concluir que o que interessa no poema de Siscar, de fato, é a forma alegórica. A tensão se instala na reformulação da alegoria. O poema conta com imagens sobrecarregadas de sentido, uma delas a do sujeito passivo diante da invasão da planta. Ele contempla sua força incisiva, luta com ela com as unhas, num ato de pura violência. As unhas são armas prontas para atacar, mas como artesão ou filósofo, ou seja, numa tentativa de moldar o jardim a essas flores.

Depois de manifestos “pós-tudo”, da “literatura de exaustão”, a tarefa agora é a de recompor o quadro poético que representará a literatura brasileira historicamente. Resta, ainda, ao poeta do presente inscrever sua poesia no espaço reservado a essa arte que reúne tantos nomes importantes. Para tanto, o artefato utilizado por Siscar, suas fontes de leitura, nos faz pensar o quanto a literatura converge para si mesma, o quanto gira em torno de um mesmo objeto, como na dança, a que Valéry (2011, p. 220) toma como exemplo para falar de poesia.

Podemos dizer que há uma relação estreita entre Siscar e o cânone, e isso não significa ocupação. Tendo em vista a experiência do poeta, a questão das referências é mais complexa do que aparenta. Pois há em toda a obra de Siscar, crítica e poética, um diálogo estreito com a poesia da tradição moderna, das vanguardas, entre outras vozes. Na produção crítica, podemos citar, por exemplo, o ensaio “Poetas à beira de uma crise

de versos” (2010), que propõe uma discussão acentuada com o conhecido texto *crise de vers*, de Mallarmé. No seu último livro, *Da soberba da poesia* (2012), Siscar retoma a questão de Mallarmé para discutir a soberba da poesia na passagem da fase idealista para a fase madura. No texto, subdividido em cinco tópicos que tratam das implicações da arte e da poesia, um deles, intitulado “A soberba do naufrágio”, resgata a discussão em torno do poema “Um lance de dados”, sendo este apontado como a distinção entre a crise e o lugar do sublime. Ainda nesse texto, Siscar define a soberba como “estrutura oximórica da promessa” (SISCAR, 2012, p.64). A crise é retomada a fim de discutir a distinção da poesia no que se refere ao verso livre e também na tentativa de dissociar a confusão criada em torno da crise do verso, tomada, às vezes, como fim do verso ou crise da poesia. Diante da possibilidade de uma reavaliação das questões da poesia como distinção, elitismo e democracia, Siscar discorre sobre o fazer poético:

A experiência artística não é, portanto, apenas a possibilidade de exprimir ou interpretar um elemento pré-existente, mas a possibilidade de modular aquilo que é herdado, e assim fazendo, se *modular*, constituir-se como poeta. A situação que se coloca ao poeta, tardiamente – embora fosse, desde o princípio, sua “condição verdadeira” – é a necessidade de compor e de organizar as tarefas específicas que fazem dele um poeta. (SISCAR, 2012, p. 50)

Embora expressamente não o seja, esta discussão bem pode ser vista como uma resposta tardia ao pensamento de Franchetti acerca das influências. Nomear as influências, como Siscar faz no poema, relaciona-se com as instâncias políticas e sociais que envolvem a poesia. Trata não só de reconstituir uma herança, mas de modular para, assim, modular-se. Para isso, o espaço aberto à modulação da herança não interfere na simplicidade requerida no poema: “Simplicidade é artifício recolhido, dobrado, alisado a ferro” (SISCAR, 2006, p. 66). Simplicidade não é, no poema, um gesto ou uma condição do sujeito poeta, mas uma possibilidade do trabalho com a linguagem. Por isso, a simplicidade é artifício, ou seja, uma astúcia recolhida e reavaliada. No caso específico, as formulações fazem parte da reavaliação de algo que já foi corrigido e passado a limpo. Esse artifício passa pela violência do corte, da desconstrução, da descaracterização para, por fim, reverter a forma em sentido; procedimento que Malufe toma como criação de uma “língua menor”.

No ponto de vista descrito por Siscar, a experiência do intertexto contribui para a constituição do poeta, o qual, por sua vez, interfere na série literária. Portanto, a dinâmica das referências reafirma o processo de reconstituição literária. Atende à

perspectiva dialógica pela qual a literatura se funda. Mallarmé já acenava para isso quando menciona que a morte de Victor Hugo foi também a morte do verso alexandrino, assim como e. e. cummings, e sua “mímica verbal”, contribuíram para a construção da vanguarda concretista. T. S. Eliot, por sua vez, preocupava-se com questões como a tradição e o seu legado para outras gerações. Aliás, sobre a tradição, Eliot afirma ter significado muito amplo e, por isso, não pode ser herdada; se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço (1989, p. 38). Então, a experiência da escrita poética em Siscar passa pelos intertextos, assumindo uma escrita híbrida, em que a “simplicidade” do verso rompe a corrente livre da prosa. O desejo de simplicidade está na modulação das estratégias preexistentes.

1.4 Outras leituras [o silêncio, o rio, o carrapicho]

A produção crítica acerca da poesia de Siscar compreende, ainda, diversos outros artigos, de modo que não objetivamos citar todos. Pouco a pouco, a *deriva* deve integrar-se à delimitação proposta. E nesse sentido, o artigo intitulado “Versos que correm entre a margem e o fluxo, a linha e o corte”, de Celia Pedrosa, é exemplar para vermos o quanto as imagens da natureza, geralmente relacionadas às paisagens, estão presentes em sua. Comentando o livro *Metade da arte*, ela se refere à imagem do rio, que perpassa toda a obra de Siscar, inclusive *Interior via satélite*. Segundo a autora, “mais do que de uma simples repetição em nível morfológico e semântico, essa imagem comum é signo de um movimento que estrutura toda a poesia de Siscar, nela imprimindo uma dupla força – de fluxo e transbordamento e, simultaneamente, refluxo e contenção”⁶. A imagem do rio assinala um traço poético ou mesmo um percurso discursivo em trânsito. O efeito segmentado dessa imagem toma formas diversas, de rio, “corguinho”, ribeirão, enfim, o sujeito poético descreve-a delineando seus atributos pela reiteração.

Se tomarmos a imagem do rio, citada por Pedrosa, esse rio que inicia seu curso em *Não se diz*, um rio francês, “O sena cor de terra”, dividido pela ponte, constrói-se desde já uma imagem que delinea e anuncia a origem do que depois vem a ser, em *Interior via satélite*, “o ribeirão dos fugidos”, a antiga cidade Borborema. O

⁶ “Versos que correm entre a margem e o fluxo, a linha e o corte”. JB online, 30 de Out. de 2004. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/celiapedrosa1.html>. Acesso em: 10 de janeiro de 2013.

desdobramento dessa imagem se faz primeiro na “Cidade dos reis”, título da seção de poemas de *Não se diz*. Depois, a imagem de rio materializa-se por fotos tiradas de satélite, em *Interior via satélite*. Nesse sentido, a imagem constitui signo de movimento que estrutura o livro.

Antes disso, “o rio devolve seus barcos” na abertura de *Metade da arte*. O rio que antes era o Sena, “inabitável ainda ontem ostentava a tradição” (1999, p. 23), transbordou diante de tanta navegação “não vou resistir vou lhe dar um nome /o rio devolve seus barcos/...” (2003, p. 12) “do interior caminhos. no corguinho trilhas de fazenda. em uru a lua. lagoa negra. ribeirão dos fugidos. de um lado a outro a cor do rio relâmpagos no laranjal.” (2010b, p. 18). As imagens dos rios ajudam a compor os sentidos de herança, de retorno à origem, de silêncio. O rio maneja o corpo poético, atua como lugar onde águas se renovam, mas nunca deixam de serem águas. Atua como vórtice, intervém no curso da escrita que segue, retorna ao início, salta e espera um futuro por vir. Em outro artigo, “A transitividade da paisagem e a poesia de Marcos Siscar”, Pedrosa estende sua leitura acerca da presença dos rios, afirmando que “Na poesia de Siscar, a paisagem é então uma sintaxe migrante e intermitente, em que tudo se aproxima e distancia tensamente – o rio, o deserto, a cidade, o coração – como se o mapa se transformasse em quebra-cabeças” (2011, p. 177). Essa noção de paisagem que, para ela, nada deve à ideia de um “complemento do cenário urbano” nem à “anacrônica sobrevivência de uma origem idealmente concebida”, vai “funcionar como *cronotopo* em que espacialidade e temporalidade, interligadas, se desestabilizam, assim como o próprio discurso que as mobiliza” (2011, p. 170-171).

Em outro texto, sobre poesia e contemporaneidade, Pedrosa discute o seu ponto de vista em relação com a perspectiva de Italo Moriconi, Iumna Simon e Flora Süssekind. Ela destaca como cada um desses autores vê o anacronismo no presente. Moriconi, por exemplo, destaca, na poesia após os anos 1980, a volta do esteticismo que restaura os valores do alto modernismo. Simon, por sua vez, denuncia a retraditionalização da poesia a partir dos anos 1980. O ponto de vista de Simon sobre a poesia brasileira é mais complexo devido ao alto teor de negatividade que imprime em seus textos. Para ela, a poesia estaria voltada para uma pós-utopia, não havendo compromisso com o presente atual. Já o pensamento de Flora Süssekind distancia-se desses dois, vendo na poesia do presente um trabalho de “redimensionamento do prosaísmo e da subjetividade e o privilégio das artes visuais”. A autora toma como exemplo a poesia de Carlito Azevedo. Por sua vez, Pedrosa constata as divergências do

ponto de vista de cada autor citado e avalia-os que as questões estão longe de serem fechadas. O que ocorre, segundo a autora, é uma apropriação do tempo por diferentes estratégias na construção do sentido histórico:

Assim, o presente pode se mostrar ora indiscutivelmente pós-moderno, e a partir daí produzir gestos de pleno endosso ou total recusa; ora um prolongamento problemático da modernidade, cujos principais valores se tentariam novamente potencializar; ora, ainda, como o espaço de determinada coesão discursivo-literária a partir da qual se poderia redefinir a hora histórica. (CAMARGO; PEDROSA, 2001, p. 10)

As considerações da autora demonstram como há divergências nas posições da crítica atual. Elas nos orientam no sentido de formação de um ponto de vista e na produção de novas perspectivas em uma cultura heterogênea.

Na leitura que Diana Toneto faz do poeta⁷, atribui a esta poesia características densas e desafiadoras que “instiga o leitor a um percurso se não árduo, ao menos inquietante” (2009, p. 1). Ela explicita o modo como as discussões sobre o silêncio, os ditos e não-ditos relacionam-se com a maneira como a herança (as referências ao cânone) é disposta nos poemas. Segundo ela, “o falar das coisas simples e corriqueiras parece ser, no livro todo, um recurso para manter algo em silêncio, ou ainda: a aparente simplicidade que perpassa, de um modo geral, todos os poemas, silencia aspectos muito íntimos da subjetividade do eu-poético...” (idem).

Toneto parece ter razão ao sugerir que há um jogo para esconder aspectos íntimos da subjetividade do eu poético, porque ocorre, no decorrer dos poemas, a supressão de algo que incita em dizer, mas não diz. Essa busca pelo silêncio, ou a inevitabilidade do que, às vezes, é silêncio, pode ser vista em “Poema só para poetas”, em que se misturam com destreza a autorreflexividade, a intimidade e a transitividade de uma imagem como a do “carrapicho” ou do curso de água que lembra o rio, que aparecem em vários de seus poemas. O rio é senão uma sombra, vestígios de suas águas, turvas, onde se esconde a prosa. E, ainda, a superfície porosa que um dia foi um rio, “um convexo poroso encharcado de chuva”.

⁷ O roubo do silêncio e as razões da poesia a caminho: breves considerações sobre um poema de Marcos Siscar. Disponível em: http://www.textopoetico.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=10&Itemid=2. Acessado em 25 de novembro de 2012.

POEMA SÓ PARA POETAS

poesia para quem conhece o peso da palavra.
a dor dos dias sem palavras em silêncio. a alegria do silêncio
cheio de palavras. da superfície sem palavras de dor ou silêncio. para quem
já se recusou já se armou como um carrapicho já cedeu. a cara como
um convexo poroso encharcado na chuva. para quem já fez carícias
com indiferença com susto com indignação. não importa onde
a fígada nas vísceras lhe corte o verso. ou que o curso
da prosa o esconda sob a água turva.
(SISCAR, 2010a, p. 58).

Esse carrapicho que está no poema num processo comparativo com o poeta a quem este se destina é uma figura de repetição, que “ameaça o pomar” em outro poema. Nasce e se expande por omissão do sujeito da cena. O gesto incisivo dessa flor é tratado por Franchetti, no artigo já comentado, como uma dissonância inofensiva com relação ao poema moderno. Essa “flor”, que insiste em invadir os poemas, aparece, aqui, referente ao trabalho do poeta nos dias de criação poética.

Mais uma vez, embaralha-se a ideia de simplicidade, pois, como já dito, é preciso investir na leitura de um rigoroso trabalho linguístico. Em *Interior via satélite*, mais que nos livros anteriores, essas peculiaridades linguísticas ganham maiores dimensões. No poema citado, a dificuldade parece exprimir-se desde o título, no sentido de ser um poema só para quem faz poesia, para quem passa ou já passou pelas experiências citadas. Assim, “Poema só para poetas” reveste-se da natureza do poeta que encara o árduo trabalho de tecer um poema. O sujeito em cena expõe o drama de tecer as palavras que ora é feliz, ora doloroso; ora povoado de palavras, ora silencioso. Nesse drama, há um movimento de dentro para fora, que gira em torno de si, esperando um deslize na leitura para se esconder nas palavras. Primeiro, evoca os poetas, “poesia para quem conhece o peso das palavras”, pois quem mais conhece tão bem o peso das palavras, senão os poetas? O poema deixa isso implícito, sob o pronome “quem”, sequenciando os versos subordinados ao primeiro. Nas três primeiras linhas do poema, desenvolve ritmo pela predicação e pela sequência de frases que responde à primeira. A partir da terceira, o uso da repetição “para quem” volta a encadear os versos comparando as proposições. Esses recursos linguísticos dão sentido ao movimento do interior ao exterior e vice-versa. O sentido escapa quando a linguagem toca seu limite no exterior, tanto com o silêncio quanto com a povoação da prosa. Como figura que estrutura a escrita, a água, que no poema é turva, esconde o curso da prosa, dando vazão ao verso. Nesse pântano poroso, que se instala o poema, podemos ver a vitalidade das palavras ganhando forma. Também o movimento criado pelas imagens reitera a ideia de

que o sujeito fala de si como outro. Isso se esclarece por meio das comparações, “para quem já se recusou já se armou como um carrapicho já cedeu.” A partir desses versos, podemos pensar na negação como recusa, no rompimento como arma, na cessão como agregação.

As palavras estão bem ali, à espreita, formando imagens paradoxais, como “superfície sem palavra”, “um convexo poroso encharcado na chuva”, “físgada nas vísceras lhe corte o verso” (2010b, p.58). A dissonância dessas imagens, com relação à produção de um sentido, requer um aprofundamento da leitura, que não pode ser somente dos versos, mas, sim, precisamos lê-los pela via da percepção, simultaneamente. As imagens são construídas a partir da diluição dos sentidos que teriam, se fossem postas no fluxo da linguagem corrente, como a superfície desprovida de palavras, muda, estarecida diante da exaustão ou pura cena, um teatro da linguagem na superfície do poema.

Em “Poema só para poetas”, os sentidos remetem ao poeta, que é para quem o eu poético direciona o poema. Para Valéry (2011, p. 224), “existe no poeta um tipo de energia especial de natureza especial”, mas nem sempre pode contar com os instantes que lhe parecem de valor inestimável para um poema. Valéry compara o trabalho do poeta com o de um homem que procura pedras preciosas e as encontram escondidas em rocha ou areia. Ao encontrá-las percebe que são fragmentos de metal apenas, esquisitos, disformes. Engastados, passam, então, por um trabalho inteligente de lhe dar brilho e forma. Semelhante a esse é o do poeta com as palavras em poesia, que nem sempre estão disponíveis, como nos aponta o eu poético: “a dor dos dias sem palavras” e, às vezes, quando as encontram, não se encaixam no projeto literário “das palavras sem silêncio”. No entanto, o poema exprime exatamente isto: o labor do poeta, e, para que se sinta o rigor desse ofício, o eu poético mergulha as palavras em ambientes díspares, como o interior e o exterior. Produz, assim, um mecanismo giratório que ascende o sentido, do interior do homem que se propõe o trabalho com as palavras.

Evidentemente, há uma modulação da forma para expressar o percurso do poema ao interior e, assim, as transmutações desse interior. Podemos confirmar essa ideia no verso “um convexo poroso encharcado de chuva”. O convexo remete à extremidade externa de formas arredondadas, enquanto poroso vem de poro, orifício pequeno por onde permeia a umidade da água da chuva ou por onde o organismo cutâneo respira. Mas, nesse caso, orifício de acesso ao interior. A combinação dessas palavras, aparentemente incoerentes e estranhas, faz parte do jogo da subjetividade do

eu poético que, nesse caso, é quem se expressa no poema. A combinação também sugere o exercício de modulação da criação poética. Toda a montagem das imagens amplia a reflexão sobre o interior e a subjetividade do homem, que toma a poesia como um movimento de seu próprio corpo. Além de expor analiticamente a atividade laboriosa da composição poética, que não é de pura inspiração espiritual, mas de uma técnica e aperfeiçoamento com as palavras. Assim discorre Valéry acerca disso:

Diante de um poema, sente-se bem que há pouca chance de que um homem, por mais bem-dotado que seja, possa improvisar para sempre, sem outro trabalho além daquele de escrever ou de ditar um sistema contínuo e completo de criações felizes. Como os vestígios do esforço, as repetições, as correções, a quantidade de tempo, os dias ruins e os desgostos desaparecem, apagados pela suprema volta do espírito para sua obra, algumas pessoas vendo apenas a perfeição do resultado, considerá-la-ão o resultado de uma espécie de prodígio, denominado por elas INSPIRAÇÃO. (VALÉRY, 2011, p. 224).

As relações estabelecidas entre as palavras de Valéry e o poema apontam para o ato de criação, e, mais, para a angústia, a alegria e as emoções de quem se propõe a escrever. Parece que, para fazer um poema, exige-se uma alquimia do ser, pois vimos, no poema, a voz de um poeta falando como quem fala do corpo. As comparações com o que é humano, a dor, o corte das vísceras, o susto, a indiferença, todas essas sensações e ações humanas. E como descreve Valéry, um poeta não cria por inspiração, como um “médium” que recebe vozes misteriosas, mas tem que lapidar e fazer brilhar as palavras que seleciona para sua composição. Nessa proporção de pensamento sobre a poesia, o eu poético escreve: “poesia para quem conhece o peso das palavras.” Conhecer o peso das palavras, aqui, não remete apenas a produzir um estado poético, sem considerar a historicidade, a temporalidade, da poesia.

Não é difícil compreender o sentido negativo de algumas críticas a respeito da poesia contemporânea, se pensarmos que nossa percepção primeira do contemporâneo é sempre vê-lo como um estado de coisas ainda indefinido. Contudo vale dizer que não se constrói uma poética sem pressupostos referenciais; a diferença é que, parece-nos, estar claro que a maioria dos poetas, no presente, não tem a intenção de romper com toda a tradição moderna nem contradizê-la. Isso talvez explique por que a poesia de Siscar se vale das fontes canônicas e, certamente, o poeta impulsiona a crítica de seu tempo, como afirma Valéry (2011, p. 224): “Mas todos os poetas verdadeiros são necessariamente críticos de primeira ordem”. Com efeito, o poeta dispara sua dose de

ironia “na falta de poetas russos apresento o poeta rústico” (SISCAR, 2010b, p. 59). Ele critica e abre caminho para a formação de um pensamento poético baseado em alguns procedimentos que se repetem em sua poesia e que aparecem em outros poetas. Tais critérios são vistos em sua poética e também existem em outros poetas de modo distinto, como a metalinguagem, a ironia, a intertextualidade e a fragmentação de ideias, palavras e pensamento.

A ideia de uma poética do presente surge no corpo dos poemas e na estrutura da obra, no modo de conjugar elementos formais tradicionais com a linguagem do agora, que simula a instantaneidade da comunicação. Os poemas, mais que uma forma de linguagem, atuam como performances, atrativos e, sobretudo, experiências em todos os sentidos. O caráter performático se manifesta na polarização do movimento entre o interior e o exterior. A materialidade de poder sentir-se mais perto do poema quando evoca a dor do espinho da flor de carrapicho ou nos convoca a olhar a água turva.

Malufe (2011, p.148) também destaca, na poesia de Siscar, o silêncio e a repetição. Para ela, a linguagem produtora do silêncio estaria na experiência da qual fala Blanchot (2011, p. 37). Nela, a linguagem não dá voz a nenhum ser, não fala de ninguém, mas se institui como ser. Para o autor, a linguagem assume toda a sua importância; torna-se o essencial. De acordo com esse ponto de vista, Blanchot (2011, p. 35) diz que “reencontramos a poesia como potência do universo de palavras cujas relações, a composição, os poderes, afirmam-se pelo som, pela figura, pela mobilidade rítmica, num espaço unificado e soberanamente autônomo.” O silêncio em Siscar se faz em função do sentido, na abertura desse sentido. Para Malufe, o fato de o poeta utilizar com frequência o recurso da repetição seria o de falar para encontrar o silêncio por trás das palavras, “fazer emergir o não-dito na superfície do que é dito” (2011, p. 143). Esse recurso aparece quase sempre aliado a um elemento de paisagem, o carrapicho, por exemplo, ou o jardim. Nesse sentido, a repetição contribui para a criação da paisagem no espaço poético desse autor, assumindo, assim, uma natureza particular, um traço que marca sua poesia. A repetição da mesma cena em diferentes momentos da obra do poeta se dá pela dramatização da linguagem como fluxo de memória. Vemos isso em “Poema só para poetas”, em que o enunciado diz: “para quem já se recusou já se armou como um carrapicho já cedeu.” (SISCAR, 2010b, p. 58). Encontramos o carrapicho armado com sua flor de espinho no poema “Fenomenologia do carrapicho”, no qual ele entra na pele e vara a noite. Do mesmo modo, a superfície do pântano de “Prosa”, que nos reporta à “superfície sem palavras de dor ou silêncio” (SISCAR, 2006, p. 65). Todas

essas imagens consistem numa textura com a qual o poeta inscreve seu espaço poético. A superfície úmida de sua poesia revela a intensidade com que experimenta os artifícios da linguagem para transpor sua originalidade.

Rever os apontamentos que constituem a crítica sobre a poesia de Siscar colabora para que possamos refletir sobre a poesia e o poeta. Essa atividade de reconhecimento pertence à ordem da avaliação crítica. Afinal, a poesia de Siscar consiste numa superfície híbrida, em que os elementos textuais são peças de um teatro da linguagem que compõem uma poética do presente que, ao mesmo tempo, materializam circunstâncias, cenas e coisas desse tempo e dessa massa cultural a que pertence. Por isso, a recorrência de algumas imagens fundamentais para a constituição das paisagens que compõem a sua obra é a chave para compreender a poética de Siscar. O interesse em analisar essa recorrência parte do princípio de que a poesia se faz de um conjunto de imagens que dão significado ao contemporâneo, sendo elas dobras que se desfazem a cada poema. Nessas dobras, estão impressas as linhas do pensamento filosófico dos quais a poesia se apropria para a construção de seu estatuto identitário. Portanto, as imagens do interior geográfico que fabricam a paisagem não são apenas alegóricas, no sentido de que mantêm uma relação de sentido com a exterioridade. Na sequência, trataremos dessas questões, distinguindo cada tipo de paisagem sob o ponto de vista de Cauquelin (2007), em *A invenção da paisagem*.

2 IMAGENS RECORRENTES NAS PAISAGENS DA POESIA DE MARCOS SISCAR

*Sempre pensava em ir
caminho do mar.
Para os bichos e rios
nascer e já caminhar
têm de homem do mar;
sei que se sente o mesmo
e exigente chamar.*
João Cabral de Melo Neto.

2.1 O conceito de paisagem na poesia de Siscar

Na poesia de Siscar, há uma permanente alusão à constituição de uma paisagem não citadina, das grandes metrópoles. Esta *outra* paisagem, ou “outra perspectiva da paisagem”, para usar o verso de um de seus poemas, é constituída por paisagens geográficas, virtuais, circunstanciais, ou como mosaicos (a terra vista do alto como mosaico cortada pelos rios), como pinturas (anjos de Paul Klee, Mondrian) e as paisagens do espaço flutuante como em “Vênus da mensagem” e outros poemas. A maioria dessas paisagens, formadas por imagens, captadas pelo olhar que sobrevoa a superfície da terra, via satélite ou por instrumentos de aproximação e distanciamento, encenam a saída do chão, ou seja, do lugar convencional de onde se lê a poesia, para buscar uma pista de sua razão de ser, revirar o passado, voltar para o presente na expectativa de um vir a ser.

Neste sentido, a perspectiva de *invenção da paisagem*, conceito de Anne Cauquelin (2007), é primordial para explicitar como a ideia de paisagem diz respeito à construção, à interferência, em algo que poderíamos perceber como origem. Ao contrário, para Cauquelin, não se pode pensar que o aparato linguístico de que se serve um escritor está à disposição apenas para a formação de um estilo. Esse “aparato linguístico”, como uma “caixa de ferramentas”, serve para “fabricar dia a dia nosso ambiente de objeto e permite adaptar as coisas da percepção a nossas exigências culturais” (2007, p. 153). Isso aconteceria também com a paisagem, como se, ao abrir uma grande angular, a partir da perspectiva escolhida, se desse a construção da paisagem, que não seria tão-somente um amontoado de imagens. Para que aquela exista,

é preciso passar “das árvores à floresta, do reservatório d’água ao oceano, do matiz à cor autêntica, desse monte de pedregulhos à ruína que exprime a memória do passado.” (2007, p.154). Assim, de acordo com Cauquelin, se olhássemos apenas para os objetos, não teríamos uma paisagem, mas apenas uma série de objetos justapostos. E mais: é o acúmulo de informações culturais, as associações, que ativam nossos sentidos para os jogos de substituições: “para que haja paisagem, um elemento (árvore, nascente, lago, pradaria) deve imperativamente poder se substituir a um outro” (2007, p. 158). A invenção da passagem parte, assim, de um repertório cultural acionado pela linguagem retórica, passando pelo crivo da percepção sensorial. Cauquelin refere-se diretamente às figuras retóricas como recurso para incrementar a criação de semelhanças: “Um jogo de metáforas que transforma a bétula em uma jovem [...] o carvalho em um idoso, o regato em fuga do tempo, o lago em eternidade.” (2007, p. 159). Portanto, a paisagem se configura pelo ponto de vista do sujeito.

De acordo com a concepção de paisagem de Cauquelin, há dois planos: o de paisagem – meio-ambiente, ecologia – e o de espaços de paisagem. O primeiro plano se relaciona com as questões públicas, saneamento, preservação ambiental, em outras palavras, política ambiental. O segundo plano, que é o que nos interessa, é definido como espaços de paisagens. Cauquelin toma como ponto de partida para descrever a noção de paisagem a pintura, a arte pictórica e, como movimento artístico, a renascença. Demonstra, com isso, que a noção de paisagem se relaciona com os valores culturais de um espaço e tempo. Em razão das transformações dos valores culturais, dos objetos que agenciam a imagem, ela trata a noção de paisagem como invenção. Essa invenção mescla uma série de procedimentos artificiais que pintores, escultores, paisagista e escritores usaram para transpor os aprendizados e os sentimentos sobre a realidade. Cada época tratou dessa criação de maneira diferente, ideológica ou simplesmente artística, sendo que a invenção da paisagem se apresenta resistente aos paradigmas sociais, pois, mesmo mudando a realidade, a prática dessa invenção também se altera. Pelo que consta, a invenção nos impõe o limite da moldura, sobretudo a carga simbólica de determinada cultura. Consoante a isso, segundo Cauquelin (2007, p. 15), a paisagem, apresentada de forma pictórica e literária, convencionou-se a certo estado da cultura. Se antes a paisagem tinha seu referencial mais próximo na pintura, hoje podemos dizer que esse não é mais sua via direta de apresentação. A tecnologia veio a fomentar a difusão das imagens e, assim, aproximá-las ainda mais das pessoas. A invenção, nesse caso, torna-se quase uma intervenção, pois é possível não só tocar a paisagem, mas também

interagir com ela, tornar-se parte dela.

Sobre a fabricação das paisagens, as considerações de Cauquelin admitem que não se trata de um olhar inocente, mas de um projeto (2007, p. 26). Esse projeto se desenha com o auxílio do arsenal cultural do sujeito que o concebe, que passa a olhar-se e a medir-se, comparar-se com o mundo, passa a ser uma visão do seu aprendizado. O modo de ver é singular porque depende de sua vivência, dos objetos que o cerca, das experiências que seu olhar contempla. Assim, a composição dos jardins, por exemplo, conta com esse arsenal cultural e, principalmente, com a sensibilidade no tocante à experiência do sujeito. Muitos mais que um acervo cultural, que domina o sujeito no poema, ele demonstra a grandeza do sentimento diante daquilo que vê.

A poesia de Marcos Siscar se constitui num espaço povoado, em que o intertexto é um dispositivo de interação intrínseco relevante à construção da paisagem e seus vínculos com o contexto histórico literário. É nesse espaço em que o diálogo predomina que surge a paisagem. Isso se dá em decorrência da articulação da linguagem, destituída de sua função comunicativa para fins figurativos revelando, contudo, a ausência de elementos representativos. Diante do esvaziamento da linguagem referencial, esta outra linguagem se põe a serviço do corte e da modulação, com a qual o poeta, trabalha como um pintor, escultor e paisagista. As imagens da natureza, objetos e circunstâncias manifestam a historicidade nos dramas evocados pelo sujeito.

Nesse sentido, a linguagem cria o efeito material das imagens. Simula a feitura de um desenho, uma pintura, uma arte minimalista. Nos versos do poema “Telescopia 1”, essa “técnica” é exposta no momento mesmo da feitura. O quadro-poema é pintado/escrito no momento mesmo em que o vemos/ lemos:

alterar o espaço do visível por adiamento. até reconhecer o invisível que está
em jogo no visível. reconheço o telhado da casa. apenas um toque de pincel.
o canavial uma base de verde sobre o marrom que aguarda. sol e vento
chicotes de águas claras. (SISCAR, 2010b, p. 21)

No trecho destacado do poema, o poeta realiza suas cenas de paisagem por meio da linguagem, evocando a memória do sujeito poético, com suas habilidades de paisagista, pintor, escritor. O poema reproduz uma visualidade anterior ao que é visível. A alteração do espaço abre uma cisão entre o visível e o invisível, que produz a reflexão sobre a natureza do visível e do invisível. Conferimos essa experiência do visível no poema quando o sujeito diz que “o invisível está em jogo no visível”, ou seja, existe

uma paisagem, mas ela é anterior, é preciso preenchê-la a partir do invisível. Assim, o sujeito pincela os objetos que participam da paisagem: o telhado, o canavial, o sol e o vento. A materialidade dos objetos está visível para o sujeito e estava invisível para o leitor até o momento em que surgem pelas mãos do sujeito poético. Nesse sentido, o efeito de adiamento é o que possibilita o enquadramento do visível. A paisagem configura, assim, como o enquadramento das imagens recolhidas.

A disposição das imagens por meio de estratégias das artes plásticas, do paisagismo, da fotografia, relaciona-se com o espaço e o tempo, explícito no trecho “alterar o espaço do visível por adiamento”. Desse modo, é possível ver um dos traços do projeto poético de Siscar. Se cogitarmos a hipótese de poesia no despercebido, eis, então, seu surgimento na simulação de uma pintura, em que o invisível surge no espaço do visível.

Uma das maneiras de explicitar a construção das paisagens é observar o dispositivo da repetição – reaparição de cenas de um poema em outro. Nesse caso, a imagem recuperada e conferida à cena funciona como figura construtiva. As imagens são retomadas para compor uma cena, reaver seus sentidos que, em partes, acabam por delinear novos sentidos na obra publicada até o momento. As paisagens se constroem a partir das imagens recorrentes como o rio, a flor de carrapicho e, principalmente, os lugares simbólicos, como os jardins, que compõem a estrutura da obra.

Num certo sentido, a poética de Siscar aproxima-se da natureza imagística criada por João Cabral de Melo Neto, ao ambientar seus poemas em diversos espaços, dos jardins franceses a Ribeirão dos fugidos no Brasil. Como fez Cabral em sua obra, ambientada tanto no espaço nordestino, marcado pela aspereza, a seca, quanto em Sevilha, na Espanha, esculpida em corpos femininos. O deslocamento espacial nos poemas incide numa transitividade que vai do interior ao exterior e vice-versa. Na abertura dessa composição poética e paisagística, a experiência exterior, daquilo que se vê, que se toca e mesmo se vivencia, projeta-se nos versos.

À primeira vista, as paisagens aparecem nos poemas como modo de interação com os lugares, aparentemente familiares ao poeta. É nesse sentido que não há “natureza” nas paisagens criadas, mas interferências que têm a ver com a memória afetiva do sujeito poético. Aparentemente, *Interior via satélite* visa ao desdobramento da experiência vivida, no que se refere à historicidade e também à intimidade. Tanto a travessia do tempo quanto o acervo intelectual marcam o corpo da poesia numa espécie de trânsito. Assim, mesmo quando os lugares não são familiares ao sujeito poético, de

algum modo, afirmam sua noção de mundo, o que reforça a ideia de paisagem como estrutura de sentido. Tantos os lugares familiares quanto os espaços simbólicos remetem à experiência subjetiva e cultural.

O que aqui chamamos de paisagens relaciona-se ao conjunto de imagens que, vistas em conjunto a partir de uma perspectiva, têm sua origem na retórica, no sentido dado por Paz. Trata-se de “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que juntas compõem o poema.” (2012, p. 104). Essas frases, enunciados, constituídos sob a forma de figuras retóricas, reúnem fragmentos de imagens que dão forma à paisagem. Delas resulta a pluralidade de sentidos e a possibilidade de reflexão sobre um modo de ver o mundo. “A imagem é a marca da condição humana” (PAZ, 2012, p. 104). Admite-se, contudo, que, sendo a imagem essa marca da condição humana, nos padrões contemporâneos, destaca-se de maneira diversa em comparação com os períodos anteriores, como a renascença, representada, principalmente, pela pintura, pois diversos outros modos de perceber a paisagem agregaram-se posteriormente.

Como expressão da condição humana, as imagens em deslocamento dialogam com o espaço e o tempo transferindo e recuperando valores estéticos. Entram no vácuo, deslizando no vazio que preenche os espaços do presente, ao mesmo tempo em que pertencem à superfície cromática do poema: “daqui de dentro o extremo do mundo é uma abóbada de curvas coloridas. o exterior que nos contorna é azul branco e laranja” (SISCAR, 2010b, p. 25). Nesse trecho do poema “Vice-versa”, observa-se a descrição do eu poético sobre sua visão do mundo. O sentido, em sua multiplicidade, partilha não só o resultado estético, histórico, social, mas também o afetivo. Numa mescla de formas e cores que, aparentemente, contornam uma circunferência, seu exterior preenche de azul e branco. Nesse espaço entre as curvas coloridas e o azul e branco, abriga a superfície do mundo. Na estrofe seguinte, jogam-se com outras imagens para compor a abstração do caos que não se sabe onde começa nem onde termina. O mundo surge no poema como um corpo na gestação de um feto: “uma membrana muito fina em mutação de luz e consistência e cores. uma bolha de sabão refletindo o caos” (SISCAR, 2010b, p. 25). Da comparação com a gestação, passa-se a uma brincadeira de bolha de sabão, que fica totalmente transparente às imagens do caos, por sobreposição de imagens, de categorias diferentes, vistas no poema, que consiste na apresentação do mundo sob o prisma do sujeito poético. Embora haja diferença, as imagens aproximam-se pela geometria: a abóbada, a bola de sabão, o arco-íris. O caminho que as aproxima, no espaço exterior, é

o arco-íris. No interior, o sujeito cria uma comparação com “um cordão umbilical” (SISCAR, 2010b, p. 25). Por fim, o sujeito poético afirma: “já não se sabe de que lado fica o corpo do mundo.”. O trabalho privilegia os recortes de imagens de outros poemas e de obras de outros poetas, reiterando o processo de constituição poética. Desse modo, cria-se uma prática, na qual a poesia remove suas origens, e entra sempre em contato com outras experiências, como ocorre com Cabral.

A paisagem, seja da natureza, do espaço urbano ou do ciberespaço, é uma construção do sujeito poético, que também está inserto nela. Embora a questão não seja o foco temático da poesia de Siscar, é sempre o sujeito que mobiliza o discurso ativando a paisagem. Cauquelin (2007, p. 93) diz que a arte foi a responsável pela invenção das paisagens; primeiro, a literatura, depois a pintura, ambas afirmam uma visão da realidade. Essa visão realizada em forma de linguagem nos poemas, e mesmo na pintura, passa por “filtros simbólicos, antigas heranças” (idem, p. 96). Esse pressuposto nos assegura a avaliação dos encadeamentos de imagens nos poemas de Siscar. As paisagens intermediadas pelo sujeito se constituem a partir da repetição de um conjunto de imagens que se espalham em seus livros, dentre eles os jardins, os rios, os barcos, a jabuticabeira.

2.2 Os jardins

Acerca da verdade do que vemos e da perspectiva filosófica dessa fé, Merleau-Ponty (2012, p. 16) afirma que o mundo é aquilo que vemos e que, por isso, precisamos aprender a vê-lo. Diante dessa hipótese de verdade, algumas das imagens de Siscar nos remetem, de algum modo, à realidade. A realidade, aqui, é tomada em diferentes contextos – social, literária e individual –, além de oscilar entre a memória do que é visível e a memória inventiva, de modo que as imagens interagem com essas realidades, transitando entre a geografia, o comportamento e a reminiscência. Como já dito, duas imagens são constantes na poesia desse autor: a do jardim e a do rio. A paisagem da natureza que povoa os poemas de Siscar pertence às referidas memórias. Os jardins dos poemas operam a fusão das instâncias: real e imaginário e compõem paisagens que vão da natureza geológica às expressões subjetivas. Em “As flores do mal”, “Fenomenologia do carrapicho” e outros poemas, aparecem sufocados pelas ervas daninhas. Um dos primeiros jardins construído na obra do poeta é o “Jardim à

francesa”. Nesse jardim há duas possibilidades de leitura, uma remete ao desenho dos jardins franceses, sendo, então, uma instância do real no espaço do poema. Outra leitura dessa imagem é a do esvaziamento semântico do jardim entrando na profusão da memória literária. Interessa-nos essa segunda leitura, pois reitera a ideia de que a paisagem permite a reflexão crítica sobre as noções que cercam a modernidade.

JARDIM À FRANCESA

eu com minha idade sentado num banco de praça
meu coração era do tamanho do mundo
feito de seu elemento de água rumor e ornamento
duas alamedas duas fontes se escorrendo
meu coração era do tamanho deste mundo
ora assim igual a si mesmo ora se
desconhecendo
mas meu coração é menos perfeito do que esta praça
às vezes se lembra e dificilmente
da hora exata do retorno do tempo
meu coração às vezes tropeça projeta uma perna
sobre a outra
se interrompe mudo parece
que pensa
(SISCAR, 1999, p. 39)

O jardim compõe-se de traços da arquitetura francesa, sendo absorvido pela condição do sujeito que o descreve a partir de suas abstrações sensíveis. Ao dispor de sua sensibilidade, o sujeito entra na instância da inventividade, na dimensão da memória capaz de suspender o tecido concreto, jardim francês, para o tecido abstrato da invenção poética. Segundo Cauquelin, há uma longa teoria sobre o jardim: “Eis a longa história dos jardins, kepos-hortus, lugares de repouso e de meditação, que, ao romper com o espaço indeterminado ou superinvestido de marcas por e para uma história, constroem seus traços distintivos longe da cidade” (CAUQUELIN, 2007, p. 60). A autora busca em Platão e Aristóteles a noção de jardim, porém cada um tinha uma ideia sobre esse espaço, ambas divergentes em alguns aspectos. Não se tinha um conceito estabelecido de paisagem. A julgar pela sua noção, jardim designava lugares de ensinamentos, de fruição. Desse modo, a imagem de jardim funcionava como metáfora para uma filosofia, “sabedoria de uma vida ao abrigo das tempestades do mundo” (2007, p. 62). A noção, oferecida pelas investigações, concentra-se no sujeito que habita e modela o espaço, afirma a autora. O jardim, reconstituído na história, apresenta uma relação espacial entre a cidade e o campo. Aquilo que a cidade subtrai, o campo oferece: a calma, a abundância e o ócio para meditar, longe dos falsos valores.

O jardim, em sua origem, desde a tradição bíblica do “jardim do Éden”, constitui-se paradoxalmente. Ao mesmo tempo em que permite a liberdade, o lazer e a sabedoria, esconde o perigo. Dessa maneira, a autora baseia-se na ideia de lugar, de que o jardim é “um fora dentro”, não pertence à cidade nem ao campo, funcionando como intermédio para “a construção ideal da sabedoria – a dobra fora do mundo – tem como correspondente material a instalação do jardim prazenteiro” (CAUQUELIN, 2007, p. 64). Embora Cauquelin discorra sobre alguns pontos da história que envolvem a noção de jardim, vê neste a ausência de paisagem, dispensando, ao jardim, valor simbólico, porque se localiza no conflito, no “dentro fora”, no afastamento da cidade e longe dos perigos da natureza.

Em “Jardim à francesa”, o conjunto de imagens que formam o poema se mistura. Pertence a fragmentos de momentos vividos, um modo de conceber o mundo antes e depois. Tudo se viabiliza por meio da reflexão. O sujeito isolado descreve o jardim de si e se doa à paisagem que ele mesmo descreve, “meu coração é do tamanho do mundo” (SISCAR, 1999, p.39). O coração faz parte do mundo, portanto, do jardim. Nesses termos, o jardim do poema nos remete à noção platônica, lugar de repouso e meditação.

Ao comparar seu coração ao mundo, o sujeito emoldura esse mundo com os limites de sua visão, assim como diz em “Telescopia 1”: “o mundo todo são meus dedos envolvidos em alga e lodo” (SISCAR, 2010b, p. 21). Avaliando o modo de olhar do sujeito poético, é possível perceber o movimento de aproximação e de distanciamento. Ao ver seus pés imersos na água, a sobreposição das imagens faz com os dedos dos pés sejam o mundo na visão do sujeito, que não se refere à medida, mas, sim, a um sentimento de mundo.

Por trás da paisagem que se vê nos poemas, está sempre um observador, um sujeito atento a todos os movimentos do mundo e de si. O poema funciona como uma máquina pronta para experimentar as reações do corpo, os abalos da experiência. Ao dizer “meu coração era do tamanho do mundo” e, depois, “meu coração era do tamanho deste mundo”, a comparação serve para impor uma limitação. O mundo, antes, parecia pertencer a uma visão acostuada, mas, diante “deste mundo”, ou seja, do mundo visto de um banco de praça, o coração se desconhece. O desconhecimento parte da ideia de mudança dos valores do mundo, das práticas de vida e da arte, assim como da própria visão em torno das transformações. Se o coração, responsável pelo sentimento, desconhece, é porque a percepção mudou; logo, o sentimento também mudou, mas essa mudança participa do presente. Por isso, torna-se menor. Menor não se refere à

quantidade do que se conhece, e sim ao que se pode alcançar. Um coração, que agrega também o sentimento de Drummond, “mundo mundo vasto mundo,/ mais vasto é o meu coração” (ANDRADE, 2005, p. 16), o coração carrega as dores do mundo, o sentimento negativo resultado dos dramas sociais da época. Drummond escolhera um bonde, um lugar comum, para ambientar a paisagem que surge do olhar do seu eu lírico sobre o mundo. Siscar, em “Jardim à francesa”, recria o jardim numa praça. O jardim parece que se constitui de melancolia e reflexões sobre o tempo. Sua forma, que dá suporte ao jardim, pode ser atribuída ao que Cauquelin define como “forma simbólica”, porque “não se limita ao domínio da arte; ela envolve de tal modo o conjunto de nossas construções mentais que só conseguiríamos ver através de seu prisma” (2007, p. 38). Essas construções, que envolvem afetividade, conhecimento e, sobretudo, identidade, são resultados da interação com a realidade. Siscar atravessou a paisagem brasileira em direção à francesa desde 1989, em função de suas pesquisas. Isso influenciou sua produção. Um poema como “Um novo ensaio sobre o retorno” deixa pegadas do caminho trilhado. O poeta partilha esse deslocamento espacial com o poema descrevendo um jardim francês com sentimento drummondiano, que ora o coração desconhece.

Na verdade, o observador reconstitui seu sentimento e pensamento em imagens: a praça, as alamedas, as fontes escorrendo. O poema se reporta à França e isso nos remete ao começo de todas as questões acerca da poesia. Assim, essa imagem também nos leva à ideia de infância, proposta por Agamben (2012, p. 91). Ao mostrar a imagem “eu com a minha idade sentado num banco da praça”, exterioriza-se para o mundo a “escuta do ser”. E o coração, esquecendo-se, tropeçando, parece que está sempre em constante começo. O começo, nesse caso, do pensamento. O que não está escrito, mas que pode reverberar na memória do esquecimento. O tropeçar do coração, de certo modo, remete ao movimento do poema ao retomar Drummond, mas contraria-o, afirmando que “meu coração era do tamanho deste mundo” (SISCAR, 1999, p. 39). O mundo não é mais o mesmo de Drummond, no que se refere às categorias sociais, culturais e históricas e também no que diz respeito ao universo da linguagem, ao poema. O desajuste que o sujeito poético expressa com o tropeço, o esquecimento e o silêncio são questões que surgem espontaneamente na poesia contemporânea. Essas questões produzem um embate com a tradição com a qual dialogam, sendo o silêncio a possibilidade de exprimir não só uma reflexão, mas também um sentido:

Por isso, antes de transmitir qualquer saber ou qualquer tradição, o homem tem necessariamente de transmitir sua própria distração, a sua própria não latência indeterminada, pois só nela se tornou possível qualquer coisa como uma tradição histórica e concreta. (AGAMBEN, 2012, p. 92)

Se, na memória, no acervo cultural ou no que configura o sujeito poético, a paisagem se desdobra, corroborando para o sentido do tempo presente, é como se a paisagem, neste caso, o jardim, se desmembrasse de uma gênese do pensamento poético, da construção de uma estrutura que agrega, à poesia contemporânea, a ideia de gênese do poético, vinda da tradição. O jardim, de certo modo, simboliza esse lugar de nascimento das ideias, do pensamento, que aqui se faz como reelaboração. O sujeito expressa de maneira fragmentada, o que dá a ideia de esquecimento, sua distração para com o mundo. Deixa impressa, no poema, sua forma de pensamento inacabado, “se interrompe mudo/ parece que pensa” (SISCAR, 1999, p. 39). Construído por gestos de inexistência do tempo, a simultaneidade dos reflexos da memória que “ora assim igual a si mesmo ora / desconhecendo” (SISCAR, 1999, p. 39), o pensamento aparece a caminho, como algo que deve vir a ser ainda, pelo gesto do tropeço, do desconhecimento, da interrupção do silêncio que projeta o pensamento. O todo do pensamento é ainda algo a caminho. Nesse sentido, o poema imprime as marcas da “infância” do poema. O gesto trôpego do coração esbarra num pensamento anterior, que se coloca no caminho. Por isso, a razão da simultaneidade da memória em lembrar e esquecer. O poema se faz, nesse espaço, entre o esquecimento e a lembrança, numa tensão que o faz tropeçar na interrupção do silêncio. Em Siscar, há essa singularidade, no modo de ver e compor a paisagem como interação com o mundo, não só como mundo em sua extensão. Além de fazer emergir, na paisagem, o diálogo com o tempo, o poema também se alimenta disso para dar voz a um sujeito que fala do silêncio de si, das imperfeições do seu coração. Essas paisagens, que fisgam o olhar do leitor, são meios de ativar nossa emoção diante da poesia. Pois, se para Siscar o que interessa em poesia é “a capacidade de abalar a experiência acostuada”, esse abalo, de certo modo, é o que promove a reação no leitor. Sua poesia ora se instala em terra firme, ora nas alturas. Mesmo quando esse caminho se faz em outros espaços há, na maioria das vezes, um extravio. Em “Jardim à francesa”, por exemplo, na comparação do coração com a praça, há um lugar de extravio onde a poesia escapa da descrição ao fazer as associações. Percebe-se a partir do quinto verso, “meu coração era do tamanho deste mundo” (SISCAR, 1999, p. 39), que o poema muda de direção, deixando-se escapar nos

intervalos de tempo entre lembrar e esquecer, no tropeço e no gesto da sobreposição das pernas. Gesto esse que emite a ideia de apropriação no diálogo com a tradição que, por sua vez, se faz pela deliberação do silêncio.

No poema “Jardim interno”, que está em *Interior via satélite*, a paisagem já se compõe de modo diferente. O sujeito aponta para a perspicácia do paisagista, “a jaboticabeira que plantei gosta do meu jardim interno. de manhã folhas/ se eriçam arrepiadas e eu as acaricio. com esterco com água fresca e/ manjerição.” (SISCAR, 2010b, p. 77). O sujeito poético exprime sua harmonia com a planta de modo que a interação se dá pela sensibilidade do tato. A sensibilidade do sujeito e da jaboticabeira é abertura para a criação da paisagem. Novamente, cria-se um cenário, evocando o tempo, o contato corpo-a-corpo “de manhã se eriçam arrepiadas e eu as acaricio.” O corpo do sujeito se inclina para corresponder ao corpo da planta. Os dois se fundem na mesma harmonia, em que sentimentos humanos são transportados para a planta. Para Cauquelin (2007, p. 29), esse “sentimento tanto mais poderoso quanto mais a memória subjetiva ligada às impressões da infância, à língua que falamos e ao contexto em que aprendemos a decifrar o mundo, faz causa comum para objetivar a percepção”.

Novamente, o jardim torna-se corpo para a poesia de Siscar. Dessa vez, ele interage com seu paisagista, o sujeito poético determinado a conter as marcas. Como no outro jardim, à francesa, esse também se constitui sob o diálogo temporal. E, ainda, a ênfase recai sobre a violência da dramaticidade da linguagem. Percebe-se, nesse tom dramático, a resistência da poesia e, ao mesmo tempo, sua elasticidade advinda da herança. Conferimos a reprodução do poema.

JARDIM INTERNO

a jaboticabeira que plantei gosta do meu jardim interno. de manhã as folhas se eriçam arrepiadas e eu as acaricio. com esterco com água fresca e manjerição. esse jardim é paralelo àquele outro eivado de ervas daninhas. este é o jardim civilizado obcecado pela ciência de conter as marcas. é o vergel dos recalques da aventura calculada. o jardim das minúcias. como a vida passada a limpo. o menor desvio é extirpado pela raiz com precisão cirúrgica. a jaboticabeira ignora as leis das ervas de nascerem do gesto que arranca. à jaboticabeira cabe a lei do corte. as mãos cicatrizadas que aparam a grama lhe poupa com carinho a vez do dano. em noites de festa ela se afigura sob um véu amarelado de lua e estrelas. (SISCAR, 2010b, p. 77).

Esse jardim é civilizado, afirma o sujeito, mas paralelo ao outro poema “As flores do mal”, invadido por carrapichos. O detalhamento desse jardim não só nos

permite tomá-lo como metáfora de uma concepção poética, como também nos permite notar o diálogo interno na escrita desse autor. As paisagens são atraídas por meio de figuras de linguagem para propor um diálogo com a cultura. E isso decorre da necessidade de se discutir questões, como as literárias. Certamente, o poema não pretende somente demonstrar a interrelação do sujeito com o espaço, mas, conseqüentemente, com as mudanças desse espaço. A relação com o estado de coisas da poesia contemporânea é quase imediata. O poeta propõe um diálogo com a paisagem em que há, de um lado, um jardim invadido pela erva daninha incisiva e invasiva, que insiste em perturbar a civilização. De outro, o jardim civilizado, por sua vez, obcecado pela ciência de conter as marcas, de se sujeitar ao corte. Assim, parece não haver uma civilização completa, porque, embora passado a limpo, o passado se faz presente. Isso se coaduna à ideia de conflito, vista na noção de jardim, na qual Cauquelin interpreta como lugar de afastamento. Essa ideia se confirma nos poemas, mostrando o conflito entre o antigo e novo, sendo que a imagem propõe a reflexão da questão do contemporâneo que não se constitui como negação do passado nem se afirma como novidade, o que nos permite pensar que há uma busca por uma forma, que se mostra pela intensificação de alguns procedimentos na estrutura dos poemas, como o retorno do *enjambement*.

Os poemas em prosa, ou prosa poética, se mantêm no entremeio dos gêneros. É difícil definir o verso, “nenhuma definição é satisfatória exceto aquela que assegura sua identidade em relação à prosa através da possibilidade do *enjambement*”, afirma Agamben (2012, p. 29). O procedimento, que não é novo, é admitido no contexto atual como maneira de mostrar um desvio ainda maior do verso. Podemos verificar isso nos versos do poema “Jardim interno”, em que os versos interrompidos, cortados pela pontuação, resgatam o que se perdeu na sequência do próximo verso, “a jaboticabeira que plantei gosta do meu jardim interno. de manhã folhas se eriçam arrepiadas e eu as acaricio.”. Nesse recorte, um verso se encadeia no outro, retomando o sentido, mas, em contrapartida, o verso subsequente esboça uma figura da prosa quando se liga a outro pela conjunção “e”: “e eu as acaricio”. O *enjambement* manifesta-se na “versura” que, segundo o autor, nos orienta para duas direções opostas: para trás do verso e para adiante da prosa. O corte nos versos dá, ao poema, a possibilidade de compor um encadeamento dos fragmentos que compõem a paisagem: “de manhã as folhas eriçam e eu as acaricio. com esterco com água fresca e manjerição.” (SISCAR, 2010b, p. 77). Os dois versos têm um só sentido. Talvez o primeiro sobrevivesse sem o segundo, mas,

juntos, encenam um gesto do sujeito. Por uma investida maior da prosa nesses versos, a cena torna-se mais intensa do que a do “Jardim à francesa”. Embora lá os versos também sejam fissurados, a forma é diferente porque são versos soltos, sem pontuação. Em “Jardim interno”, a forma é compactada, com versos encadeados. Cada verso mostra uma imagem ou parte que compõe o todo da paisagem. Essas imagens ilustrativas remetem à técnica poética, à natureza formal da poesia contemporânea. Para Cauquelin, a paisagem não é uma metáfora para a natureza, uma maneira de evocá-la. Ela é, de fato, a natureza (2007, p. 39). O jardim, nesse poema, está mais próximo da forma de jardim mostrada por Cauquelin: a do campo. Nele, aparece a natureza, a grama, “o véu amarelado de lua e estrelas” (SISCAR, 2010b, p. 77). Nesse caso, os elementos da paisagem encenam a experiência com a escrita, num gesto que também é o da natureza de criar e recriar seu espaço. O paradoxo desse jardim subdivide, no renascer e no corte, “a jaboticabeira ignora a lei das ervas de renascermem do gesto que as arranca. à jaboticabeira cabe a lei do corte.”. Nesse sentido, o poema instaura uma questão entre o moderno e o contemporâneo. Poderíamos compreender a lei do corte e do renascimento como cada tempo encarou seus impasses, sendo o moderno, ligado aos movimentos de ruptura, e o renascimento e o contemporâneo, de corte e sutura.

No estudo da paisagem, como estrutura de interação do sujeito com a realidade, deparamo-nos com a questão da gênese. O ponto de vista de Cauquelin parte do princípio de que o mundo ocidental não é o mesmo do século XV. Entende-se, com isso, que o princípio de legitimidade da paisagem também sofreu alterações. O que antes era reconhecido apenas pelo suporte da arte como pintura, hoje pode ser reconhecido por outros suportes. A autora trata a paisagem criada pela arte, seja pintura ou literatura, como forma simbólica que suporta a estrutura de imagens preestabelecidas. Essa forma simbólica projeta o olhar sobre o mundo. À medida que o mundo se transforma, o olhar do artista acompanha essa transformação, mas não anula sua primeira impressão. Talvez, por essa razão, exista, na obra de Siscar, uma projeção de imagens em conflito. O jardim, pomar de laranjeiras, jaboticabeiras, passarinhos e beija-flor, tornam-se abrigo de carrapicho. Flores, como as de carrapicho que atordoam o sujeito com sua agressividade, dividem o espaço com o cheiro do manjericão, a pimenta de cheiro, o frescor das plantas vindo da janela.

É necessário pensar no modo de criação dessa paisagem como forma simbólica no interior do poema relacionando-a com o tempo, passado, presente e futuro, pois o que hoje toma forma, depois, será revertido ou transformado. No poema “Jardim

interno”, tem-se a nítida impressão de que o poeta se refere ao modo de composição da poesia. A inserção da imagem da jaboticabeira metaforiza a questão da herança. essa imagem não aparece só nesse poema, mas em outros, como em “As jaboticabeiras”, cujo subtítulo é “1. Lição de coisas”. Sua presença se desdobra para uma investigação remanescente daquilo que agradava, de certo modo, o gosto do poeta, pois remete à memória não só do contato como do sabor, “os frutos da jaboticabeira arcaica explodem/ na boca em homenagem aos plantadores. aos que legaram quase que/ inutilmente quase que gratuitamente. e enquanto sinto o caldo generoso/ nas papilas da língua (me digo que língua tem papila). fecho os olhos e/ tento ser herdeiro ao ser ingrato.” (SISCAR, 2010b, p. 76). Essa descrição da degustação convoca ao trabalho da língua, nessa ambiguidade de ser a parte do corpo responsável pela sensação. A língua, nesse caso, instrumento de comunicação entre o passado e o presente, marca a transição no processo de construção poética. Mesmo tendo a consciência da herança, o poeta trai ao ser ingrato.

Essa metáfora da memória está construída por uma série de imagens que dobram o sentido implícito. Em “As jaboticabeiras”, na primeira estrofe, aparece sob a imagem da casa antiga, transformada em museu, na ferrugem dos frascos e na velha jaboticabeira. A árvore, que dá lição de coisas, aparece centralizada e, por meio dela, o sujeito vê e percebe as coisas. Ela incita à reflexão sobre “o que há de mais vibrante na tarde chuvosa ou iluminada pelo sol através dos ramos é a jaboticabeira (da arte toda que vejo a velha jaboticabeira expõe os botões lá fora).” (SISCAR, 2010b, p. 76). O desdobramento dessa paisagem leva à reavaliação da herança, no sentido de reafirmar o valor da literatura e legitimar seu estatuto estético. A herança aparece no enfrentamento de forças. De um lado, seus modelos poéticos; de outro, a liberdade de criação a partir desses modelos. Nesses termos, assinala o poema “Jardim interno”, “à jaboticabeira cabe a lei do corte.” (p. 76). No desdobramento, está o poema, passado a limpo para conter as marcas do passado. Embora esteja expresso o desejo de contê-las, as marcas são alisadas e passadas a limpo permanecendo na estrutura de toda a poesia.

Do contato do sujeito com a paisagem criada por ele, surge o corpo do poema, um lugar que comporta as transmutações do vegetal para o humano, realizadas pelo trabalho do artesão das letras; aquele ao qual o poeta compara ao sujeito enfurecido do poema “As flores do mal”. Nele, há também uma transmutação de atributos do humano para a planta “Crescido forte e vigoroso, agora enche o trajeto de espanto, amor-cego, de picão.” (SISCAR, 2006, p. 17). Ao compor os jardins em seus poemas, o poeta não

se vale de uma paisagem como ornamento, painel de fundo para o teatro das palavras. Ao contrário, a paisagem é subtraída do interior, das percepções e experiências de mundo, que suscitam a evocação da sensibilidade para não só compor uma paisagem, mas, principalmente, demonstrar com ela que o sujeito e a matéria estão em constante comunicação. Essa relação se desdobra na paisagem como visão de mundo, como as experiências e memórias recompõem aquilo que se pensa sobre o mundo e as coisas que nele habitam. Nesse sentido, o poema torna a superfície habitável, na qual o sujeito reconstrói, com fragmento de memórias de poemas, uma paisagem do presente. Ainda que o poema sirva de espaço para a manifestação da linguagem (e esta, por sua vez, sirva de artifício para a configuração da paisagem), o que de fato importa é como a arte agrega, em seu corpo, questões esclarecedoras e, até mesmo, dramáticas sobre o agora.

2.3 Os rios

Como vimos na revisão crítica, a outra imagem recorrente é a do rio, formando uma grande paisagem. Desde os rios de *Não se diz*, “O sena cor de terra” em *Metade da arte*, “A cidade sem sol” em *O roubo do silêncio*, às paisagens e balões coloridos em *Interior via satélite*. A paisagem, composta por elementos da natureza – plantas, água, terra e por tudo que interage com o homem –, articula-se para formar a moldura de sua poética. Consequentemente, traduz a visão do poeta sobre as categorias que a poesia dispõe da realidade.

A repetição é um recurso que Siscar empreende com vigor em sua obra, fazendo-a aproximar-se de uma partitura musical, num girar em torno de alguns objetos, algumas imagens, que constituem as paisagens. No poema que abre o livro *Interior via satélite*, “Ficção de início”, a imagem do rio retorna: “no interior as coisas ressoam ocas. nada para ver. aqui só ouve a coisa oca/ soar. um barco emborcado soa devolvido pelo rio debaixo da amoreira.” (SISCAR, 2010b, p. 17). Barcos e rio, que figuram anteriormente, fazem um retorno também em *Metade da arte*, como fez referência Celia Pedrosa. Os rios são vários e é o mesmo: os vários rios, de lugares de infância, de saudade, de história, da literatura, o rio do discurso. Em “Ribeirão dos fugidos”, aparece a Borborema natal, os rios que devolvem os barcos, o rio de Camões. Em “O sena cor de terra”, o rio da memória, de Paris. O rio, este do discurso que se repete e se refaz, que

se reconstitui às margens de um rio maior, o do discurso literário já constituído com suas nascentes reconhecidas.

A imagem do rio é a mais potente da poesia de Siscar, apesar de termos outras paisagens relevantes. Um mesmo – e diferente – rio percorre a paisagem poética de Siscar desde seus primeiros poemas.

não se diz voltar um rio se vai
com espirais de algas se devolvendo
não se diz ficar quando ascende
pela onda ao espírito do movimento
nunca as mesmas águas mas por revide
sempre remontado sua fonte
não se diz sugar do rio extrai-se
pela linha tensa o dom da completude.
(as sanguessugas remontam pelo corpo
às veias abertas do rio de oiro)
ao rio se vai não se diz voltar
com seu sangue próprio ao que o reclama
(SISCAR, 1999, p. 16).

O rio de *Não se diz* parece que ecoa como se não pudesse falar a linguagem que o emudeceu. É um rio que envolve e devolve ao mesmo tempo. Uma imagem que mostra o movimento em espiral das águas, representado pelo movimento espiralado do poema. Esse mover-se indo e vindo à fonte, porém, toda ida e volta a água não é a mesma. O poema se faz do movimento que parece ressoar um ruído que não se configura palavra. O não dizer é o que faz evocar a imagem em sobreposição à palavra. O não dizer também reporta ao momento da crise, em que muita coisa já foi dita e agora é preciso dizer sem esquecer o que já se disse. Por isso, a imagem acentua o momento, pois o rio se modifica a cada tempo, seja em época de chuva, em que suas águas ficam turvas, cheias, ou em tempo de seca, quando é possível ver a profundidade. O rio, como fonte de vitalidade, como suporte de ponte, como caminho por onde navegam os barcos, funciona como curso. Para Pedrosa, como já dito, rio e verso estabelecem entre si uma transitividade recíproca, de “fluxo enferrujado” – ambos são corrente, curso, travessia que se escava, ao mesmo tempo, como intermitência de “barragem”, “poço”, “açude”. Assim, o rio, formado pelo paradoxo do verso que corre no fluxo discursivo, também se retrai, parando o curso corrente com a ideia de prosa, na performance da imagem.

O rio, por sua vez, nos remete à ideia de nascente, de origem, e oferece o movimento das águas que nunca são as mesmas águas. Podem, assim, fazer parte da mesma nascente, mas são águas sempre transitórias. Em “História da água”, intensifica-se a relação do rio com a história, em que o embate do sujeito é com a História, cujo

distanciamento é patente, ainda que personificada no feminino. A relação com o sujeito é mediada pelos acontecimentos que abalam, que paralisam, que distanciam.

Ainda que a água faça parte do título do poema, o foco recai sobre a história que se esfacela nos versos em prosa. É a história das pontes, é a falta de passagem da história, é a história dos sujeitos envolvidos, é a história de toda a história, de Heidegger a Drummond. A água com a sua natureza movente apreende o sentido da história, que passa, paralisa, transita pelos mesmos caminhos ou atalhos diferentes, mas sempre com o mesmo movimento. O casal desce ao lado do rio, acompanhando-o como um guia. O rio com suas águas vindas de vales e pontes guarda os mistérios que a história não revela. Ainda assim, o rio ambienta uma cena de um provável amor que se mistura às indagações e às incongruências. Assim, conferimos a indagação do sujeito poético sobre sua experiência com a história ou com a falta dela:

HISTÓRIA DA ÁGUA

atravessamos a chuva fina. o vento frio é um chicote nos joelhos você olha vitrines sem desejo. descemos ao lado do rio. a história nos protege estamos cercados de história. por que nos protege? ela nos protege e ponto. você sempre faz declarações simples. tudo que diz fica declarado. nunca se penteia já nasceu penteada. olhe minha boca você diz sob fundo de história dessas pontes. seus lábios grossos dizem a história nos protege. quanto mais repetem mais brilham. penso nos lábios grossos em suas pernas. penso em você aqui. distante do tempo da chuva. penso que agora a história nos protege que um dia nos protegemos dela. agora é aqui e não alguém ainda não aquilo mais. vejo isso nos seus lábios como se dissessem. penso que nunca estiveram tão oferecidos. mas nos falta o laço. as mãos por exemplo. por que suas mãos não me tocam se os lábios avançam? onde foram parar seus olhos? são tantas as pontes sobre nossas cabeças e me falta a sua. uma que seja. de que valem lábios sem ponte? sem história sem figura sem paisagem. ao lado de um rio vindo dos vales e pontes o acontecimento foi sequestrado. diante de mim seus lábios sem ponte. sem vínculo possível com o mundo. não posso beijá-los em silêncio. chegaram tarde na história. feito os deuses de heidegger ou a máquina de drummond. caíram-se as pontes. águas verdes sobre seus lábios sem sentido. (SISCAR, 2010b, p. 52)

A superfície porosa desse poema, por onde as águas umedecem os versos, permite a passagem da história e também a indagação de como a história se refaz. Há uma indecisão que se sobressai nas indagações do sujeito em meio à ausência de respostas. A chuva que molha, o rio que passa ao lado, os lábios que avançam; todas essas imagens encharcadas de água são, de algum modo, a expressão inteira de uma experiência violenta de travessia. Inicialmente, o poema evoca uma cena em que duas pessoas correm na chuva. Logo, o olhar desvia-se para vitrines, que aparecem deslocadas na história do poema, porque o título do poema, “História da água”, refere-se

à água, seja a do rio, seja a da chuva, seja a do beijo, a água cerca o sujeito poético. Ele a toma como proteção, mas questiona tal proteção. Aliás, uma das marcas da poesia desse autor é a intensa interrogação das coisas. Destacamos três imagens que condensam o sentido do poema: a presença do rio, a ausência da ponte e os lábios que não se encontram no beijo.

Nessa evidência de incompletude pela ausência, a história expõe seus sentidos ambíguos. Nele podemos ver a história enquanto organização cultural e história enquanto narratividade. O poema simula a narratividade prosaica. O sujeito instala-se numa cena que cria um movimento dinâmico, partindo dos verbos: atravessar, descer, avançar, cair, tocar. Ao mesmo tempo em que se ausenta da cena, retrai o movimento prosaico dinamizado pelos verbos. A ideia que se apresenta é a de que o sujeito entra em conflito no espaço do texto: “estamos cercados de história. porque nos protege?”. No instante em que questiona, parece sair do texto e, numa simulação de ausência física, instituída pela voz, acaba por dar voz ao pensamento. Ao abordar a historicidade que subsiste no interior da literatura e que interliga temporal e espacialmente seus discursos, o poema parece figurar o conflito da escrita contemporânea.

A simultaneidade do tempo no poema se aproxima do que Blanchot diz a respeito das perturbações de Proust, acerca de seus dons literários. Para Blanchot (2005, p. 15), “É próprio do tempo da narrativa, o tempo que não está fora do tempo, mas que se experimenta como um exterior, sob a forma de um espaço, esse espaço imaginário onde a arte encontra e dispõe seus recursos.” O sujeito poético traz, para a cena, o tempo presente do acontecimento. Assim, experimenta o tempo do agora na aventura da linguagem que participa com as formas verbais no presente: “atravessamos, olha, estamos, faz, fica, penso etc.”, como se fosse preciso expor o acontecimento no presente para dele se aproximar ou torná-lo mais vivo.

A isso, Blanchot atribui a essência da literatura. Segundo o autor, Proust tocou e experimentou, em estado puro, a transformação do tempo num espaço imaginário, um espaço ao qual ele atribui as imagens. Ao entrar no tempo do imaginário, a linguagem levada ao limite se exterioriza. Não se trata mais de eventos psicológicos, reconhecimento interior, mas, sim, de exterioridade em forma de imagens. No poema em questão, encontramos um processo similar com o tempo revelado na história.

O poema dramatiza o tempo do acontecimento, da história como maior acolhedora do tempo, o rio que leva os segredos da história. O tempo metamorfoseado se revela no passado, no presente e no futuro. Interessa, em particular, o agora “agora é

aqui e não alguém ainda não aquilo mais.” (2010b, p.52). A indicação da temporalidade, o “agora”, e também da espacialidade, “aqui”, aproxima o leitor do acontecimento do poema. Este “agora” parece sufocado pelo passado e vigiado pelo que pode vir depois. Permanece numa demonstração de puro acontecer da história.

Lembremos-nos, novamente, de Blanchot (2005, p. 16), sobre o tempo e a experiência de Proust. Para ele, o tempo é capaz de um truque estranho, como, por exemplo, causar certo incidente, uma lembrança insignificante que ocorreu num dado momento, outrora esquecido, despercebido. Eis que o curso do tempo o traz de volta, e não como lembrança, mas como fato real, que acontece num novo tempo. Blanchot reporta à experiência de Proust afirmando que esse rasgo no tempo produz as mesmas sensações de quando o fato ocorreu. Isso nos faz compreender o que, no início do poema, parecer ser uma lembrança do sujeito, dando a entender que estava acompanhado de alguém na chuva. Em outros pontos do texto, essa presença fica confusa: “vejo isso nos seus lábios como se dissessem.”. Nos versos seguintes ao citado, o sujeito reclama a distância “onde foram parar seus olhos?”. Nessa evocação perturbadora, podemos pensar que tudo não passa de reminiscência. Para dar vida a esses momentos, toda uma paisagem é reconstruída: a chuva, o rio, o vento.

A paisagem construída sob essa percepção de simultaneidade de sentimentos transporta-nos para outro tempo, ativando nossos sentidos. Essa efetiva função de evocar os sentidos se constitui no drama poético, em que o sujeito parece estar transtornado com o afastamento da amada, com a espera, com a confusão em torno da história que os rodeia, funcionando, às vezes, como uma analogia às histórias de amor, num tom de sensualidade com o qual descreve alguns versos “penso nos seus lábios grossos em suas pernas.”. Novamente a ideia de performance da linguagem, que dá vida à cena nos versos, que sugere o apagamento dos rastros: “sem história sem figura sem passagem.” Aparece ao lado da história ou da ausência dela a imagem do rio: “ao lado de um rio vindo de vales e pontes o acontecimento foi sequestrado.” (2010b, p.52).

No paradoxo constituído pela história que envolve a imagem do rio, desdobram-se as cenas do encontro esperado pelo sujeito. Porém, ele nunca consegue beijar os lábios que descreve, pois não pertencem ao mesmo tempo nem ao mesmo espaço. O tempo e a ponte afastam o encontro e ambos têm uma relação de cumplicidade. Sem a ponte, não há vínculo, o mesmo ocorre com o tempo: “não posso beijá-los em silêncio, chegaram tarde na história” (2010b, p.52). A ausência funciona como a fissura do tempo. A ausência, portanto, da ponte da outra pessoa faz o sujeito refugiar-se no agora.

Esse “agora” parece um tempo fora do tempo, um momento suspenso, talvez o tempo da escrita. O “agora”, fora do tempo concebido, passado, presente e futuro, permite uma leitura da transitoriedade poética. Se hoje a história é necessária para compreender o presente, quando esse presente tornar-se passado, é preciso desvencilhar-se dele para conceber um novo presente, agora visto como futuro. Parece que o acontecimento sequestrado pertence ao “agora”, um tempo que está sempre acontecendo no momento em é ativado. A qualquer momento pode ser acionado espontaneamente. Assim como o poema, que não se filia a um determinado tempo, transita entre os tempos, deixando-se prender ao agora.

Uma das hipóteses do poema é a da ausência de história em virtude da transitoriedade. A ponte, signo da ligação, da linearidade, sugere que há uma história – “são tantas pontes sobre nossas cabeças e me falta a sua” (p.52). Contudo o sujeito não tem uma história, falta uma ponte. O sujeito dramatiza aquilo que o incomoda ou que o desestabiliza: a história do desencontro, talvez um possível amor, o início de uma relação que não aconteceu. Assim, a ausência, o intervalo de tempo, é o que configura o presente. A ponte sugere, nesse caso, a ligação amorosa entre o sujeito poético e a quem ele se refere: “são tantas pontes sobre nossas cabeças e me falta a sua.” (p.52). A ponte suscita tanto uma ligação da história da escrita literária como a ligação amorosa. Nesse sentido, a poesia não é somente reflexiva. Joga com o sentimento e com insinuações de cenas concretas, vividas por alguém em algum momento da vida. Não podemos resumir o poema em metalinguagem. Ele é, acima de tudo, um modo de ver os acontecimentos da vida e de se colocar neles. Nesse caso, quando a ponte se refere ao sentimento, há um traço de romantismo na reelaboração do tema do amor. Ao produzir o sentido de elo de tempo e espaço, a ponte também proporciona um canal de passagem.

Já em “Palavras gastas”, o rio parece destruir conceitos e apropriar-se dos cacos, do que está em desuso. Ao resgatar as palavras gastas, insere-as em um contexto novo, reativando seu uso: “a palavra gasta soa abstrata tem uso corrente. palavras gastas são traiçoeiras como a corrente de um rio. significam sempre mais do que se pode saber delas.” (SISCAR, 2010b, p. 93). A imagem do rio, nesse poema, reporta a força da correnteza que envolve aqueles que, nas águas, se lançam. Nesse sentido, as palavras também são envolventes no uso comum, mas estilham em sentidos no texto poético. Tanto as palavras quanto o rio fazem parte de um fluxo corrente, que ora represa, ora se rompe, deslizando fluentemente. Assim, as imagens de rio participam do sentido da poesia de Siscar, criando um curso da escrita próprio, que discute as questões da

herança, como no poema “O pai pescador”. Nesse poema, o rio se configura como lugar de onde se afirma uma herança de pai para filho: “você gastou tudo como a vida. não acumulou./ senão a arte a alegria de tirar os peixes/ do rio ou de deixá-los no rio./ de deixar aos filhos / uma vara de pescar.” (SISCAR, 2010b, p. 53). O rio acolhe o gesto de alegria de uma pescaria de família, em que se pegam os peixes para o alimento. Entretanto o gesto segrega uma simbologia: a do ensinamento. E também da aventura de pescar e soltar os peixes.

Como dito, as imagens do rio que estão nas paisagens dos poemas pelo processo de repetição são rios que relembram momentos afetivos, outros são históricos, uns, ainda, são rios da ficção, como das navegações dos poetas antigos. O rio que traceja a paisagem desenha o homem em “Latitude 21° 39’ 46. 19” S / Longitude 49° 08’ 57. 27” O”. A terra, vista do alto, em toda sua dimensão, pelo sujeito que habita esse espaço, emoldura o interior. Na descrição da visão ampliada da terra, “do cosmos o rio desenha um homem. a península contornada tem figura humana e gravidade.” (SISCAR, 2010b, p. 20). Nessa paisagem, vista do alto, parece que o ser humano e a natureza fazem parte de um mesmo tecido. E ainda o sujeito descreve como “ocos” o canto do bambuzal, “perfil homens ocos?”, referindo-se a T. S. Eliot.

2.4 Os barcos

Junto ao rio, outra imagem se destaca na paisagem dos poemas: os barcos, abandonados, enferrujados ou emborcados, estão sempre vazios. Emborcados, como no poema “Avô e neto”, no qual se retoma um momento saudoso da infância do sujeito poético que relembra seu avô. A cena se constrói como um diálogo circunstancial da lembrança do sujeito com seu avô. Há uma delicadeza na linguagem, ao descrever a leveza do barco, os pés espalhando as folhas, o riso da criança, as peripécias infantis que marcam a vida. No entanto, no meio das delicadas palavras da lembrança, há outras que marcam a contradição de ideias, o barco emborcado, os ritos, o morto. E ainda o não dizer, dizendo “(a criança não se lembra) daquele seu modo tão garotão.” (SISCAR, 2010b, p.84). O não dito fica expresso pela descrição com minúcias de detalhes. Portanto, como dizer que a criança não se lembra? Vejamos o poema:

AVÔ E NETO

não fosse a leveza com que galgou o barco emborcado
a rapidez com que seu pés espalharam folhas mortas
(enquanto nós as arávamos do olhar com tantos ritos)
que do alto não urinasse rindo sobre o mato
a criança não teria feito sorrir o morto daquele seu modo
(a criança não se lembra) daquele seu modo tão garoto.
(SISCAR, 2010b, p. 84)

Barco e rio estão um para outro nos poemas, em silêncio ou ressoando ecos na água. O barco emborcado parece abandonado, em desuso. A leveza exhibe um tom de lembrança dos passeios ou mesmo da espera por alguém que conduzia a embarcação. Em “Ficção de início”, o barco emborcado é devolvido pelo rio: “um barco emborcado soa devolvido pelo rio debaixo da amoreira” (SISCAR, 2010b, p. 17). A imagem do barco e do rio, nesse poema, refere-se ao interior, no qual as coisas ressoam ocas, como deve ser o barulho do barco emborcado conduzido pelo movimento das águas. Em *Metade da arte*, “O barco afundado” é visto pela expectativa do estio para ser devolvido. Comido pela ferrugem, o barco se vê preso a sua própria âncora, dominado pelo seu próprio peso. O barco emborcado, afundado ou enferrujado, expressa o abandono de certa linhagem. Na vida ou na escrita, o barco fora abandonado por seus navegantes. Ainda que ele tenha deixado lembranças, como as da infância, deixou certamente história, como as aventuras das navegações de Camões.

O sujeito e a paisagem fazem parte de um processo de diluição, em que tanto a paisagem como o sujeito estão incompletos na cena do poema. Apesar da incompletude, o sujeito revela-se consciente do seu apagamento, na grande estrutura do mundo, apegando-se a fragmentos daquilo que o identifica, resíduos de memória. Essa memória aparece, nos versos, marcada pela ausência do objeto que compunha a imagem do lugar. O que vemos é a imagem de um lugar que se afasta da imitação como mero cenário, captando a projeção daquilo que faz parte do sujeito. Nesse sentido, a paisagem, constituída por memórias, faz parte de uma estrutura de sentido. Nela existe uma mescla de lembranças e de reconstrução, a partir do que se tem agora, ou seja, de matéria poética. Tanto os fragmentos de memória como a criação, a partir de procedimentos de outras artes, são modos de apreender o presente. São também maneiras de mover-se nesse agora para o alto, onde se pode ver melhor a paisagem da terra ou para a superfície onde há um limite da visão. Esse limite pode se transformar em um modo de ver, sendo essa limitação uma condição do poema para quem o vê.

3 **INTERIOR VIA SATÉLITE: MODOS POSSÍVEIS DE CONSTRUÇÃO DAS PAISAGENS**

Se a árvore fosse uma árvore e simplesmente uma árvore, se o rochedo fosse apenas uma massa pedregosa de formas atormentadas, se regatos fosse água apenas, não contemplaríamos uma paisagem, mas uma sucessão de objetos justapostos.

Anne Cauquelin

O mapa utilizado na imagem que compõe a capa do livro *Interior via satélite* apresenta uma imagem rasurada em tons de azul, um azul significativo na transitoriedade da arte. A cor e a geometria distorcida das imagens que participam do corpo do livro sinalizam a densidade do conteúdo encontrado nele. Sob essa perspectiva visual e sensitiva, tecemos algumas considerações sobre a geografia traçada na obra do poeta. No mapeamento, encontramos paisagens via satélite, paisagens minuciosas percebidas por instrumentos de focalização, outras modificadas pelo zoom com as quais são apresentadas e outras, ainda, vistas pelo olhar afetuosamente do sujeito poético. Cada paisagem nos conduz a um determinado espaço e tempo responsáveis pela sutura do presente, pois, de algum modo, participam da tessitura desse tempo.

Assim como foi com os manifestos modernistas, aquele barulho em torno da virada da literatura brasileira (uns acreditando, outros não), o momento em que se inscreve a poesia de Siscar também é um momento de indefinição. Diferentemente do início do modernismo, hoje, não há tanto tumulto, mas há certamente algum receio em aceitar e legitimar alguns poetas e suas obras. A busca do sentido das paisagens tem também este intento: de verificar o desdobrar do discurso moderno. De alguma maneira, inventar a paisagem é um modo de constituir seu lugar num cenário preestabelecido. Assim, não há necessidade de criar tudo novo, mas reinventar, reler essas paisagens, deslocar sua geografia e rasurar o mapa para recriá-lo. Subir ao espaço para ver melhor e sentir o efeito da descida é um modo de o poeta experimentar essa invenção que, às vezes, se mostra distante, ampliada ou minúscula e natural.

A ideia de ampliação não se detém somente na captação das minúcias das imagens. Surge das constantes “subidas” e “descidas” que se aprofundam cada vez mais no conhecimento das coisas que marcaram a história da humanidade: a escrita de Apollinaire, a missão Apollo 13 e a razão por que tudo isso habita a poesia de Siscar. Siscar reveste seus poemas de imagens que fazem a ponte entre o presente e o passado, criando atalhos nas fraturas existentes entre os dois momentos. A manifestação do diálogo nos poemas se dá pela transfiguração das imagens da literatura, como o barco encontrado em Rimbaud, Camões e outros. Esse procedimento é recorrente, propiciando deslocamentos como o do poema “Interior via satélite”, em que o sujeito retoma o tempo de Apollinaire para descrever como ele viu Paris. Ao se deslocar no tempo e no espaço, o sujeito também se ausenta dando lugar ao outro, no caso desse poema, o sujeito olha sob o ponto de vista de Apollinaire. A descrição feita por ele deixa implícita a ironia cuja finalidade é apontar para a interpretação que Apollinaire fez da poética no tempo “da transcendência moderna” (SISCAR, 2010b, p. 22). Esse retorno a Apollinaire suscita ainda a influência dos concretistas brasileiros (Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari). Siscar absorve dessa influência os traços da concretização da linguagem, objetivo principal do concretismo, por conseguinte, o abandono da discursividade e destruição do verso como forma convencional. Não que no poeta contemporâneo haja um abandono do discurso, mas predomina uma atenção à materialidade da linguagem. Para Scramim (2007, p.114), a composição de *Metade da arte* se desenvolve “pouco a pouco num processo anagramático, o poema que vem com imagens que foram construídas e utilizadas em outros poemas dessa mesma série, a exemplo das que compõem o livro *O roubo do silêncio*, de 2006.” O procedimento se dá como uma colagem, porém cada figura ou fragmento deve se encaixar não só no desenho que forma a paisagem, mas principalmente no sentido produzido por ela. Desse modo, poderíamos pensar num processo de transgressão, em que o poeta infringe os limites do tempo, do visível e da linguagem na produção da paisagem, sendo esta uma maneira de resgatar as origens do pensamento poético.

Outro ponto de destaque são as epígrafes deste livro, que apontam os diversos movimentos do interior no livro. Siscar se utiliza do procedimento da cartografia para compor um desenho da literatura. As fotos da capa e também as que fazem a divisão interna do livro corroboram com o sentido de cartografia. Isso também nos posiciona com relação ao olhar do eu poético que, a cada poema, se instala em determinado ponto da terra, da poesia e de si mesmo, gerando a ideia de mapa poético que parece, de certo

modo, uma tentativa de delimitar as fronteiras da poesia contemporânea. Só que “Para conhecer as fronteiras de qualquer região é preciso antes ter uma ideia dessa região” (BERARDINELLI, 2007, p. 13). Para nos dar uma ideia dessa região, Siscar inicia o livro com epígrafes de Carlos Drummond de Andrade, Haroldo de Campos e Michel Deguy. Dá, assim, a ideia das *fronteiras* que cercam a poesia desse autor e dos diálogos que emanam daí.

Na epígrafe de Drummond, “Nessa rua passam meus pais, meus tios, a preta que me criou. [...]” do poema “América”, há uma demarcação de espacialidade local que familiariza o eu-lírico. Essa epígrafe desloca o pensamento poético e o olhar do leitor para o modernismo, o que manifesta um diálogo com a tradição, imprimindo a historicidade da poesia brasileira. A organização das epígrafes sugere a abertura da obra do microespaço para o macroespaço literário. Vai da poesia de Drummond, passa por Haroldo de Campos (saindo do concretismo) para, então, instalar-se na contemporaneidade francesa com Deguy. Há um sentido de travessia desde então. Sinaliza-se uma volta às origens, onde tudo começou. Essa ideia de travessia está explícita no primeiro poema do livro “Ficção de início”, em que o verbo “começar” manobra o verso a um retorno ao passado, instalando-se no presente como “ficção viagem”: “começar de dentro. do interior de onde as coisas começam. onde terminam/ sua elipse vertiginosa. o interior é o fim da partida. é o começo da volta. Sair/ como quem volta. voltar como quem sai. a ficção viagem.” (SISCAR, 2010b, p. 17).

A escavação inicia no interior como fim da partida, pois parece que escrever, tendo como pressuposto o interior que fora o fim, é partir do fim, recomeçar do interior, de onde as coisas, as palavras, os sentimentos, as convenções que por ora haviam terminados ressurgem. Nesse ressurgimento não cabe mais o aspecto doutrinário, que antes determinava e nomeava o circuito de obras. A retomada de alguns temas, a releitura de algumas questões têm sentido de reavaliação, de atualização no contexto histórico cultural que se constrói.

O começo é também o fim de uma tendência, de um modelo, de um pensamento. No entanto, partir do interior, do fim, pressupõe reiniciar de determinado ponto de estagnação, não propriamente do fim. Como afirma Blanchot (2011, p. 25), “Escrever é entrar na afirmação da solidão onde o fascínio ameaça. É correr o risco da ausência de tempo, onde reina o eterno recomeço.” O fascínio, nesse caso, é desejo de interior, de começar, de entrar em um movimento giratório que tem seu fim no mesmo lugar. O fim e o começo, embora opostos, se aproximam na elipse vertiginosa. O movimento quase

que imperceptível marca a passagem de um lugar para outro. O que está sendo transposto não fica claro no poema, mas fica subscrito quando lançamos o olhar sobre as epígrafes que precedem como preparação para o poema, como a visão de Drummond, direcionada para a terra, para as ruas que delimitam o local familiar do eu-lírico.

A paisagem da cidade pequena intermedeia um diálogo com a subjetividade do sujeito que relembra o lugar, as cenas da vida e sua terra natal. A epígrafe de Haroldo de Campos faz parte do terceiro poema de *Galáxias*. O olhar do eu poético é, de longe, o de quem observa o movimento do mar. É o olhar ampliado e atento para a grandeza do mar que se abre e volta para o seu interior. Assim como a poesia de Campos, que se constituiu antidiscursiva, logo depois retornou ao discurso. Siscar, por sua vez, mergulha no interior “lugar do extravio”, como afirma o eu poético de “Ficção de início”, e, nele, deixa o poema acontecer. Parece que a ideia de fazer poesia é deixá-la acontecer no extravio da linguagem, no vazio do lugar que não fica na terra nem em outro lugar fixo, mas, sim, suspenso no espaço, por onde escapam as palavras, na construção do pensamento e na subjetividade.

O giro em torno da literatura do interior alcança a contemporaneidade francesa com Michel Deguy. Na epígrafe desse autor, não se trata de referenciar um lugar ou uma paisagem específica. Referencia-se um movimento de subida e descida que, se precipitada, pode ser declinada e recaída. Mais especificamente, as subidas e descidas da linguagem no poema, do olhar lançado para fora da linguagem.

O conjunto das três epígrafes amplia o olhar para o interior e essa ampliação se faz pela metáfora do satélite. Parece, à primeira vista, que a ideia é ampliar as imagens que constituem o sentido da obra. A primeira que surge com a ilustração da capa é o sentido geográfico, que carrega em si um traço autobiográfico, mas que também pode ser pensada como um subextrato de toda obra de arte. A relação com o local de origem, onde viveu toda uma história de vida, as experiências, sejam intelectuais, amorosas, religiosas e outras que fazem parte da bagagem de um escritor, em Siscar não seria diferente. Poder-se-ia ver na obra de Machado de Assis, por exemplo, as demarcações geográficas do Rio de Janeiro. Porém, não se trata de uma cópia da geografia de determinado lugar, e sim de uma conversão em ficção do que é real. Talvez a realidade possa ser entendida ou tomada como matéria para friccionar a linguagem, condensando seu caráter figurado.

A geografia em *Interior via satélite* fricciona a linguagem enquanto sistema que organiza os poemas, sofrendo alterações de sentidos conforme as alusões a que se

refere. Como mapeamento filosófico poético agrega-se a uma lógica temporal. Desse modo, recriam-se cenas e lugares pitorescos de memórias, de lembranças do cotidiano ou de aventuras vividas. Apresenta um mapa não somente da literatura ou do lugar com o qual o sujeito mantém uma relação de identidade, mas, sobretudo, apresenta um mapa cujas coordenadas não existiam. Sua existência se confirma no momento em que o sujeito entra na linguagem, traçando os seus limites. E o mapeamento do “interior”, como já dito, é primordial nesse percurso.

3.1 A intermediação dos satélites e mapas

A materialidade, no poema homônimo do livro, “Interior via satélite”, se dá pela ambiguidade do termo “interior”, que trata tanto do interior geográfico quanto do interior espaço da poesia, ou seja, esse imenso fundamento teórico que cerca a história da poesia. Quanto mais se escava, mais se tenta compreender o estado poético do presente. Herdar implica em uma dinâmica de aproximação e afastamento, já que não trata de imitar, mas de se apropriar de traços, revertendo seu valor no contexto do presente. Tomamos consciência de tal procedimento no poema “Interior via satélite”:

INTERIOR VIA SATÉLITE
apollinaire viu paris de avião
metamorfoseado em cristo cavalo alado da transcendência moderna.
apollo 13 reconheceu a muralha da china
fotografou o mundo inseriu cicatrizes com tinta forte.
hobsbawn do espaço vê nos pontos de luz as trevas da riqueza global.
vim vê-lo interior por inteiro.
a discordância de luzes refletida nos olhos
sozinha não explica nossa intimidade.
nossas esperanças
nossas hipóteses de confins.
a cruel necessidade desta outra sombra
onde nada se vê.
a discordância são meus olhos.
(SISCAR, 2010b, p. 22)

A revisitação aparece, no poema, revestida por uma evocação: “apollinaire viu paris de avião/ metamorfoseado em cristo cavalo alado da transcendência moderna.” (2010b, p. 22). A leitura aponta para a importância desse poeta para a poética do século XX. A figura, associada a “cavalo alado”, alude ao poder de imaginação e também de destruição. Essa perspectiva, que envolve a figura de Apollinaire, reporta à destruição

de um esquema linear para a construção de anagramas. A poesia de Apollinaire está relacionada à vanguarda europeia, que tanto inspirou, no Brasil, os manifestos que deram início ao modernismo. Tem-se a evocação de Apollinaire, Cristo e, no verso seguinte, Apollo: “apollo 13 reconheceu a muralha da china”. A referência a esses nomes, conhecidos por seus feitos, faz parte da viagem do livro pelo universo e pelo interior do livro. De Apollinaire, aproxima-se com a forma gráfica do poema. A configuração gráfica intercala um verso curto e outro longo numa única estrofe. A escrita em letra minúscula se configura como uma marca; não importa se é nome próprio ou comum, tudo é escrito em letra minúscula. Isso não deixa de funcionar como marca de estilo do poeta, mas também não deixa de ser um gesto irônico no qual a poesia cria suas próprias leis ou convenções ao afrontar as convenções gramaticais.

A referência a Apollo 13, projeto da tripulação que pretendia pousar na lua, tem valor significativo para a proposta do livro que parece ser o de uma viagem giratória do interior para o exterior das coisas que habitam o universo. O poema faz essa viagem, pois vai de “apollo 13”, a “cristo”, a “apollinaire” e ao interior do homem: “vim vê-lo interior por inteiro”. A passagem do olho do globo para o olho do eu poético afunila o pensamento que se abre no início do poema. A interrelação estabelecida com outras áreas do conhecimento, da literatura e do cosmos, cria novos sentidos para o texto, às vezes, concretizados pelo suporte, que é a ideia do livro em nossas mãos. Colaboram para essa sensação o projeto gráfico e a disposição dos poemas como massas orgânicas ou flocos de nuvens no espaço suspenso. Nas subidas e descidas, a abertura do sentido perturba a leitura, como se a invenção da paisagem que ilustra o livro tivesse mesmo a pretensão de mover nosso olhar para o universo. Talvez seja mesmo essa a ideia da escrita: “abalar a experiência acostuada do cotidiano”. O poema esgarça a linguagem, produzindo o estranhamento.

Parece ser incoerente pôr, juntas, a missão Apollo 13 e a muralha da China. No entanto, quando colocadas lado a lado, a coerência se apresenta. O projeto Apollo⁸ foi executado pela Nasa entre 1961 e 1972 com o objetivo de explorar a Lua. Já a muralha da China, por sua vez, é uma edificação arquitetônica construída entre 221 a.C. e finalizada no século XV. Inicialmente, foi erguida para proteção contra invasões e, atualmente, serve de atração turística. A coerência apresenta-se no jogo antitético formado: a missão Apollo 13 tinha a intenção de invadir a Lua para explorar. Em

⁸ Projeto Apollo. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Projeto_Apollo. Acesso em: 21 de março de 2013.

contrapartida, a muralha tinha a intenção de conter a invasão. Nesse sentido, o ritmo é marcado pelo movimento das duas imagens: uma de rompimento de camada da Terra, que dá abertura para novas conquistas; outra, de contenção, na qual o território se restringe a determinado regime. O poema lança essas imagens históricas que fazem pensar no seu valor cultural. Ao citar Apollinaire como “cristo alado da transcendência moderna”, reporta-nos à importância desse poeta para as vanguardas francesas. Com as imagens extraterritoriais, aponta-nos para a matéria da poesia. A matéria da poesia de Siscar transita entre a multiplicidade de várias referências, a expressão subjetiva e a verbalização do cotidiano.

A paisagem que perscruta esse poema é de todo modo uma paisagem histórica feita de recortes de imagens significativas do contexto cultural. Tendo a ideia da universalidade impressa nos primeiros versos, o sujeito se volta para o interior e parece discordar do que vê: “vim vê-lo por inteiro/ a discordância de luzes refletida nos olhos” (SISCAR, 2010b, p. 22). O olhar, ainda que saiba de todo acontecimento, tem consciência da imensa amplitude que se atribui aos fatos. Tal modo de olhar constitui as “nossas hipóteses de confins” (idem). A partir desse verso, o sujeito inverte a visão: de um olhar para o globo, passa a olhar para dentro, mostrando a sua opinião, suas “hipóteses”. Ele aponta como “cruel” a necessidade dessa sombra. O adjetivo “cruel” ressoa como uma força negativa quanto à necessidade que mais se aproxima de dependência dessa sombra, ou seja, a história cultural do outro. O sujeito, que nos primeiros versos mantém-se afastado, no sexto verso, coloca-se na cena do poema e usa o anagrama de “interior” e “inteiro”. Ainda nesse verso, mostra onde se pode ver o interior inteiro: a partir da poesia, da busca de suas raízes, seus motivos e suas sutilezas, como essas de poder afastar-se e entrar na linguagem no momento propício. O interior, mostrado de cima, com as imagens de Apollinaire, da Apollo 13 e a perspectiva de Hobsbawm formam teses sobre o universo. A perspectiva se altera com a presença do sujeito poético, redirecionando o olhar para o interior mais recôndito, que sugere ser o nosso lugar de cultura e afunila ainda mais esse olhar no último verso: “a discordância são meus olhos” (SISCAR, 2010b, p. 22), em que o pronome “meus” individualiza a perspectiva do olhar. O interior, como paisagem, é visto de uma dimensão ampla que, ao diminuir até ficar única, torna-se o interior visto pela perspectiva do sujeito. Isso se explica pelo pronome “nossa”, que acompanha os versos oito, nove e dez.

Já o poema “Interior sem mapa” constrói com nitidez um mapa, apontando os principais pensadores do século XX. A primeira estrofe tem início com a referência às

linhas do pensamento ocidental. Nessa referência, vale destacar a relação da filosofia e da poesia; ambas interessadas na comunhão do sujeito com o mundo: “descartes colonizou o interior. marx abriu o fosso. freud achou os ossos./ cabral rodeou o poço do interior. pessoa queria multiplicar. Whitman/ desbravar. drummond perdoar. o interior.[...]” (SISCAR, 2010b, p. 18)”. Nessa ciranda de filósofos e poetas que, com suas obras, abalaram as estruturas do pensamento moderno, o poema produz um abalo porque retoma antigas querelas do lugar fissurado para depois se voltar para um interior que, embora cartografado por esses pensadores, não é o mesmo, pois há uma saída: da alusão para a experimentação do interior.

INTERIOR SEM MAPA

descartes colonizou o interior. marx abriu o fosso. freud achou os ossos. cabral rodeou o poço do interior. pessoa queria multiplicar. whitman desbravar. drummond perdoar. o interior

do interior. as paixões da alma a gaveta dos armários a língua dos anjos os pátios de sevilha a hegemonia as veredas do grande eu. que sei.

que sei senão andar correr discorrer. vou e quero voltar.

do interior caminhos. no corguinho trilhas de fazenda. em uru a lua. lagoa negra. ribeirão dos fugidos. de um lado a outro a cor do rio relâmpagos no laranjal.

discorro pelo interior. na estrada estou fora do dentro à margem. a geografia que traço é a mesma que me mantém em seu espaço. no asfalto o sintoma o suplemento a luta de classes. fora da estrada nada. pasto.

entro num canavial levanto poeira me perco em mil encruzilhadas. caminho de terra não tem placa. paro o carro. abro a porta. não há saída. só poeira. tosse. o exílio é interior. interior não há. desejo o interior.

paro no posto abandonado. abro o mapa. encontro uma capela perdida no mato. aqui não se vê mais nada. a paisagem toda encolheu.

só sei correr discorrer desfazer mapas estragar conceitos, enfiar o dedo na malha rasgar solícitos remendos. sem os quais a vida.

arrancar a casca lamber a ferida.

(SISCAR, 2010b, p. 18)

Partindo do pensamento filosófico que influenciou toda uma geração, o poeta irmana filosofia à poesia e aponta para uma transcendência de ideias. Com isso, parece que o mergulho no interior se faz necessário para conhecer e conceber o contemporâneo, o que não deixa de ser um modo de interação com as mudanças do mundo a ponto de mobilizar não só o pensamento, a reflexão sobre as transformações e

seu impacto na literatura, mas também de possibilitar que ela absorva e materialize os comportamentos, os valores e os abismos enfrentados na transposição da realidade.

Essa visibilidade transcende o olhar das imagens verbais e também as fotográficas, inseridas na obra para as sombras que rodeiam a poesia contemporânea. Por isso, deve-se olhar além das palavras que moldam a obra, olhar os limites da poesia, como aponta o poema: olhar para Cabral, Pessoa, Whitman e Drummond. As referências vão desde a poesia norte-americana, passando por Portugal e Brasil. Os limites não são meramente geográficos. São, sobretudo, simbólicos. Quando o poema diz que Cabral rodeou o poço, entende-se que esse poeta, com sua representatividade no modernismo brasileiro, construiu uma espécie de barreira com sua linguagem emblemática. Como dito no capítulo anterior, Cabral afastou o sujeito de seus poemas, substituindo-o pela linguagem. Era a linguagem a grande protagonista de sua poesia. A preocupação do poeta com a sonoridade, os efeitos semânticos provenientes do conjunto constituído de som e imagem e sua linguagem de reflexão filosófica sobre o ser e estar no mundo deixavam transparecer seu pensamento em relação à criação artística. Enquanto Pessoa não cabia em um poeta só, de modo que seus heterônimos espalhavam diversos estilos de um único eu. Whitman, por sua vez, não foi incluso no modelo sintético de Friedrich, ao exprimir os conceitos da estrutura da lírica moderna. Para Berardinelli, Whitman não só se inspirou em Mallarmé como deixou ecoar na poesia europeia a difusão do verso livre: “A poética de Whitman é democrática e pânica, otimista, inteiramente antiintelectualista e até, ao seu modo peculiar, oratória e propagandista” (BERARDINELLI, 2007, p. 23).

Michel Foucault (1984, p. 11) tece algumas considerações acerca do pensamento de Marx, Freud e Nietzsche. Para ele, os três pensadores não multiplicaram os símbolos, nem deram sentido novo às coisas que não tinham, não modificaram a realidade, a natureza do símbolo ou mudaram a forma de se interpretar o símbolo. Para Foucault, o que de fato mudou com o pensamento de Marx, Freud e Nietzsche foi a interpretação:

A partir do século XIX, com Freud, Marx e Nietzsche, os símbolos escalonaram-se num espaço mais diferenciado, partindo de uma dimensão do que poderíamos qualificar de profundidade, sempre que não a considerássemos como interioridade, antes pelo contrário, exterioridade. (FOUCAULT, 1984, p. 11)

A abertura do poema faz sentido, levando-se em conta as considerações de Foucault. O que leva esse autor a destacar os três pensadores é o fato de terem em

comum a preocupação com a linguagem. O que Foucault deduz daí já é conhecido: a linguagem não quer dizer o que diz, desde que o modo de interpretação tenha se modificado. Assim, o que muda é a interpretação dos símbolos e não propriamente os símbolos. Dessa maneira, a noção de verdade é revista. Isso explica cada gesto do poema que transita entre diversas linguagens para criar uma específica. Foucault destaca em Nietzsche a crítica à ideia de profundidade e, portanto, quando se empreende essa escavação, desterra-se a exterioridade. Assim, configura-se a ideia da fragmentação, do inacabado em que consiste a literatura moderna.

No poema, a circularidade do conhecimento passa do interior ao exterior, sem se fixar na superfície. A linguagem circular do poema demonstra o quanto a poesia está imersa no pensamento filosófico, sendo que o que a difere são os atributos da linguagem. Essas relações destacadas identificam o modo do poeta pensar e fazer poesia, colocando em destaque a visão da arte sobre a heterogeneidade cultural.

Nos primeiros versos, os verbos dinamizam a lógica do pensamento poético, descrevendo o que cada um dos pensadores fizeram: /descartes colonizou/ marx abriu/ freud achou/ cabral rodeou/ pessoa queria multiplicar/ whitman desbravar/ drummond perdoar/. De acordo com Maria Luiza Monteiro Corôa (2005, p. 48), os verbos na forma do pretérito perfeito “refletem o mundo mais objetivamente porque são usados para relatar eventos, estados ou processos já acontecidos e, por isso, percebidos como mais ‘reais’ por qualquer observador”. O poema deixa impresso, por meio da dinâmica dos verbos, a exterioridade dos acontecimentos.

Na mesma estrofe, na sequência de versos, o poeta altera o modo dos verbos de ação que determinam os feitos de Pessoa, Whitman e Drummond, colocando-os no modo composto do pretérito e o infinitivo, de maneira que fica subentendida a incompletude dos respectivos objetivos: os de multiplicar, desbravar e perdoar. O verbo queria reforçar a tentativa, a vontade dos referidos poetas de alcançar seus objetivos. Isso mostra a literatura como fonte de recriação porque, por mais que se faça, que se tente desbravar, descobrir, existe sempre um recomeço, partindo de um mesmo e diferente ponto. Isso nos reporta ao aspecto inacabado do pensamento moderno, analisado, principalmente, por Nietzsche. O poema retrocede para avançar do ponto que os verbos determinam: o de incompletude da ação. Nesse caso, parece ser o que faz da poesia o lugar de crise. Assim, o sentido dessa articulação verbal em torno do poema vai em direção ao aspecto inacabado da poesia.

O movimento da linguagem, realizado no poema, parte da macroestrutura do pensamento para a microestrutura da esfera da arte. Em seguida, oscila entre o fora, que consiste na civilização do sujeito, e entre o interior do sujeito: “do interior. as paixões da alma a gaveta dos armários a língua dos anjos os/ pátios de sevilha a hegemonia as veredas do grande eu. que sei.” (SISCAR, 2010b, p. 18). Se antes, as referências estavam à mostra, agora se exige um repertório do leitor, para que se reconheçam, nas imagens, os escritores que se identificam com esses traços. Surge um outro interior: o da arte. O exemplo está na alusão aos pátios de Sevilha, uma paisagem essencialmente cabralina, presente em poemas como “Cidade de nervos”, “Sevilha andando” etc.. Um sinal da herança cabralina, na qual repousam paisagens imemoriais de um lugar. A imagem emenda o tempo, mas contraria o sentido dado por Cabral. Na margem da paisagem de Cabral, o poema cria imagens para reforçar o sentido daquilo que o sujeito poético quer expressar. Ainda na segunda estrofe, que se inicia com uma inversão, ressaltando, primeiro, o lugar “do interior”; na sequência, uma enumeração de sentimentos, de objetos, de lugares que suscitam memórias de alguns momentos poéticos passados.

Para Lemos (2011, p.10), o desejo explícito de interior, a confissão de que “interior não há”, faz com que o interior se dê paradoxalmente como espaço interno e geográfico. Ela entende que o poema parte de um lugar geográfico e afetivo, como poderia partir de uma tradição, de um evento histórico etc. Porém não significa que esse interior lugar é o fio condutor de toda a poesia. O interior oscila, transitando pela superfície habitável e pela inabitável. Isso ocorre quando o poema fica à deriva, escapando a linguagem do discurso de si no trânsito ao exterior. Ao entrar num canavial e perder-se nas encruzilhadas com os olhos obstruídos pela poeira, o eu poético percebe que não consegue ver a amplitude da paisagem. Na verdade, essa paisagem é interior, só consegue ver quando está imerso em si mesmo. Por isso, ambos se desdobram: a paisagem no sujeito e o sujeito na paisagem, razão também de se perder. Como um geógrafo, o sujeito poético traça uma geografia na qual se mantém. Nesse exterior, ele aparece ao lado dos objetos do qual faz uso: o carro, o posto de gasolina, a capela e o mapa. Essas coisas não o ajudam a encontrar o caminho, o interior: “o exílio é interior”. O paradoxo transporta o sujeito para dentro de si. Esse exílio se configura na sequência de imagens lançadas pelo olhar do sujeito: “o caminho de terra não tem placa. paro o carro. abro a porta. não há saída. só poeira. tosse. o exílio é interior.” E na sequência desse estado de extravio do sujeito, o posto abandonado, a capela perdida, a paisagem

encolhida, o olhar do sujeito também se recolhe, não consegue ver mais nada. Esse “nada” parece referir-se à paisagem encolhida que supõe estar sendo vista de maneira distorcida por razão não só do tempo, mas também das transmutações culturais.

De fato, existe uma paisagem formada pelo pasto, pela ausência de elementos das memórias. Essa ausência se dá na passagem da linguagem do tudo para o nada, como afirma Blanchot, acerca da experiência de Mallarmé. Para ele, a linguagem está sempre disposta a passar do tudo para o nada:

As palavras, como sabemos, têm o poder de fazer e desfazer as coisas, de fazer aparecer enquanto desaparecidas, aparência que nada mais é senão a de um desaparecimento, presença que, por sua vez, retorna à ausência pelo movimento de erosão e de usura que é a alma e a vida das palavras, que extrai delas a luz pelo fato de que se extinguem, a claridade através da escuridão (BLANCHOT, 2011, p. 37).

Esse movimento oscilante da presença à ausência ocorre, em Siscar, por meio dos vários sentidos de “interior”. Blanchot afirma acerca da experiência de Mallarmé que a ambiguidade é o ponto central no qual a linguagem se realiza e também desaparece. Assim, a ambiguidade é o que torna a criação artística uma obra, fazendo com que a linguagem se faça presença pela ausência. O tal ponto central a que Blanchot refere só pode ser alcançado no momento em que a linguagem se torna presença pela ausência das coisas do mundo.

No poema “Interior sem mapa”, a linguagem constrói os objetos, a paisagem e tudo o que nesta circula por meio de fragmentos da memória. Quando se exterioriza pelo olhar, pelas ações e pelos pensamentos do sujeito que se faz presente no poema, a linguagem se concretiza por ausência. Parece que o poema sofre uma metamorfose, tornando-se um corpo de palavras no momento em que o sujeito se perde nas encruzilhadas, recusando a si mesmo, tornando-se um ser virtual. Ele entra num processo de autoconsumação, de sacrifício vital do ser. Assim, a recusa misturada a certa dose de violência cede lugar à imagem. As imagens descortinam-se no poema numa gradação do exterior para o interior e, depois, para o exterior novamente.

É a mesma facilidade que nos faz encontrar a imagem ao falar do objeto, que nos faz dizer: em primeiro lugar, temos o objeto, depois vem a imagem, como se a imagem fosse apenas o distanciamento, a recusa, a transposição do objeto. [...] A arte parece então o silêncio do mundo, o silêncio ou a neutralização do que há de usual e de atual no mundo, tal como a imagem é a ausência do objeto. (BLANCHOT, 2011, p. 41).

A exposição de Blanchot sobre a dimensão da imagem nos recobra a memória do que se discutiu até agora. As imagens não são imitações alusivas, mas sobreposições de objetos, ou melhor, de palavras. No início, não temos uma imagem concreta do poema, mas uma exposição filosófica imbricada na poesia. Na sequência, algumas imagens são lançadas para resguardar o sentido das palavras (ou das imagens) que pertencem a outros autores. São elas: “as paixões da alma a gaveta dos armários a língua dos anjos os pátios de Sevilha a hegemonia as veredas do grande eu”. Esses versos sugerem uma enumeração das imagens, porque cada uma surge com sentido completo. Porém, a ausência de conjunção e de vírgula, aliada à presença dos artigos definidos, determina um caráter de individualidade para cada imagem. A estrofe toda é invertida, pois inicia com o adjunto adverbial deslocado (“do interior”) e termina com a expressão verbal “que sei”, cujo sentido está vago, pedindo complementação. Essa inversão evidencia os fragmentos da paisagem e particulariza cada uma, pois é a particularidade que interessa saber. Cada fragmento remonta a uma paisagem inteira, por exemplo, os pátios de Sevilha ou as veredas de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Elas se espelham no poema, mostrando o interior e o exterior, sendo uma o reflexo da outra.

A língua dos anjos, por sua vez, faz referência à pureza da fala, talvez à universalidade daquilo que se fala. Essa língua relembra a que Rilke exprimia nas angústias da solidão de seus poemas. O sujeito poético coloca-se na órbita do espaço habitável pelo grande eu que percorre todo o *Grande sertão: veredas*. Apesar de demonstrar consciência do abismo que rodeia o interior, o sujeito perturba-se com o desejo de ir e voltar. Esse movimento significa tanto a dinâmica da linguagem nos versos como a atuação do sujeito na cena. Ir e voltar interessa ao movimento da poesia no momento do agora, essa instabilidade do seu espaço institucional. O poema superfície, que se deixa invadir e que se evade, deixa a poesia pairar no seu corpo, que é cenário de vida vivida e esquecida. Ao assumir “que sei senão andar correr e discorrer. vou e quero voltar. desejo o interior.” (2010b, p. 18), o sujeito insinua, além de sua incompletude, sua insatisfação, sua atitude diante da escrita. Ele vivenciou o interior na sua ambivalência, mas não o seu interior, como ele mesmo menciona na primeira estrofe. Contudo, a partir da terceira estrofe, ele começa escavar esse interior e a expressar o interior íntimo, que se mistura ao geográfico. Ambos se misturam, e o interior funciona como subsídio para a efetividade.

Ainda sobre essa estrofe, “que sei senão andar correr discorrer. vou e quero voltar. desejo o interior.”, há uma quebra da estaticidade do poema, pois, embora seja

uma reflexão sobre a condição de impotência diante do interior (e, aqui, “interior” relaciona-se, supostamente, à historicidade poética), descreve o que ainda consegue fazer. Correr e discorrer, ir e voltar, desejar como se girasse em torno do interior que tantos almejavam, mas também não conseguiram entrar. Nesse sentido, esse movimento, no poema, configura, de certo modo, o movimento da própria literatura e seu espelhamento.

Na estrofe seguinte, o interior materializa-se geograficamente “do interior caminhos. no corguinho trilhas de fazenda. em uru a lua. Lagoa/ negra. ribeirão dos fugidos. de um lado a outro a cor do rio relâmpagos no laranjal.” A referência à cidade natal do poeta aparece cifrada, no interregno do interior de São Paulo, com imagens da natureza, produz um movimento em direção à afetividade do sujeito, de modo que as instâncias do sujeito se complicam. As imagens construídas a partir desses fragmentos abrem um recuo no tempo, do qual o poema toma distância. Nelas, a geografia faz parte do sujeito, das lembranças supostamente da infância. Pode-se dizer que essa interação intensifica a suspeita de traços biográficos do poeta.

As imagens formam uma paisagem geográfica composta pelo rio que transborda em Borborema, ou melhor, por um lugar que alude a Borborema, sem de fato ser, uma vez que como a referência não é explícita, poderia perder-se. As trilhas de fazenda, uru, a lua e o deslocamento à lagoa negra formam uma estrutura de sentido⁹. Nesse trecho do poema, é possível se perder no abismo imagético, pois há uma fusão do sujeito e da paisagem, ao mesmo tempo em que há um desvio de um para o outro. A interação do sujeito com o lugar se dá por meio da percepção do cheiro do mato, das cores, do verde das águas do rio, da sombra da lua sobre as águas turvas da lagoa.

As estrofes, compostas por versos curtos, exibem uma cena vinda da memória íntima do sujeito, cenas ambientadas na paisagem natural como no caso da trilha de fazenda, na qual é possível perceber a dimensão do lugar pela inserção verbal “discorrer”. Na estrofe seguinte, o sujeito indica: “discorro pelo interior” (SISCAR, 2010b, p. 18). O uso do verbo “discorrer”, no sentido de “correr para diversos lados / falar sobre, expor” (FERREIRA, 2005, p. 322), atua nos dois sentidos: o de quem corre sem um destino definido e o de quem descreve, expõe o interior. O interior geográfico e o interior pensamento-do-sujeito se fundem no verso “a geografia que traço é a mesma que me mantém em seu espaço.” (SISCAR, 2010b, p. 18). A ocupação desse espaço,

⁹ Termo utilizado por Ida Alves, no texto “Poesia e paisagem urbana: diálogos do olhar”, publicado no livro *Literatura e paisagem em diálogo*.

que pertence a um mesmo traçado (pois quem traça um caminho a percorrer tem objetivos, planos, desejos e tudo isso), relaciona-se, de certo modo, ao afeto. Esse interior é o lado que, antes, fora obscurecido pela necessidade do texto em se autorreferenciar. Com essas paisagens que participam da história do sujeito, de sua educação, afetividade e cultura, percebe-se como esse sujeito se constitui no presente, o presente da visualidade, da informação e da problematização dos temas do passado.

A quarta estrofe exige o máximo de percepção: ver, sentir, perceber. Nela se misturam cores, traços e cheiros que recompõem a história do lugar, “Ribeirão dos fugidos”, nome que foi dado à atual Borborema, devido à fuga dos escravos no tempo do Brasil escravocrata. O nome, “Ribeirão dos fugidos”, imprime à história dor e aflição daqueles que para ali fugiam. O título de outro poema, “LATITUDE 21° 39’ 46. 19” S LONGITUDE 49° 08’ 57. 27” O”, sugere a localização desse lugar, pois aparecem suas respectivas coordenadas: “LATITUDE 21° 37’ 11” S LONGITUDE 49° 04’ 25” W”. Desse modo, a demarcação de um lugar, a superfície concreta do interior paulista, não ocorre de modo exato, com as coordenadas exibidas no título, que indiquem a cidade de Borborema. Nesse caso, a origem é, mais uma vez, ficção.

A localização, supostamente a de Borborema, particulariza o interior, sendo esse o do poeta, o de Ribeirão dos fugidos. A hipótese de que as coordenadas sejam da paisagem de Borborema suscita a memória particular de um sujeito que viveu naquele lugar. O reverso dessa memória é o exterior geográfico, demarcado pela “lagoa negra”, localizada em Portugal. Assim como em “Telescopia 1”, o exterior é a capital de onde não se vê: “a capital é seu centro é o puro interior” (SISCAR, 2010b, p. 20).

No poema, o sujeito projeta o olhar do alto: “a primeira vez que vi o interior foi do alto. para ver o chão é preciso ir para o espaço.” (SISCAR, 2010b, p. 20). As imagens da órbita da terra são vistas pelo olhar do astronauta. O azul é uma cor muito utilizada pelo poeta para *pintar* várias das paisagens do livro, como no poema “Vice-versa” em que o sujeito, numa viagem para dentro do mundo, descreve sua geometria e aponta para fora: “o exterior é azul branco e laranja” (SISCAR, 2010b, p. 25). Noutro exemplo, “fachos de luz azul atravessam o ar rarefeito.” (idem, p. 31).

Essa cor também se repete em “LATITUDE 21° 39’ 46. 19” S / LONGITUDE 49° 08’ 57. O” outra imagem, senão figura construtiva em “distante os resíduos de algas nos dedos do pé”, do poema “Telescopia 1”, assim como o desenho do rio. Em ordem numérica, “Telescopia 1” está depois do poema em questão; porém, o sujeito revela a ordem em que as imagens foram captadas por ele. Enquanto em “Telescopia 1”, ele

olhava de perto os pés na água turva, em “LATITUDE 21° 39’ 46. 19” S LONGITUDE 49° 08’ 57. 27” O”, experimenta a visão do alto. Do alto, a visão se amplia e aprofunda-se. O rio parece desenhar um homem e “o homem uma hipótese de interior”.

Os espaços criados nos poemas, como no da abertura do livro, “Ficção de início”, “o interior é o lugar de extravio, onde não se fica.” (SISCAR, 2010b, p. 17), são espaços de hesitação em que não se pode ficar em razão da mobilidade do pensamento do interior, da reversão do fim, isto é, o fim é também de onde se parte para o recomeço. Localiza-se como espaço de passagem, de trânsito, de questionamento, “que lugar é um lugar onde não se fica? quando se chega ao limite. o limite é o interior.”.

Esse interior, como lugar de extravio, nos reporta ao lugar da crise que se instala no âmbito da linguagem, um lugar de fronteira que se destina a tensionar as fibras dos versos, elevando-os a sua potência máxima de escoamento da linguagem. Quando chega ao limite, ainda resta o interior, que é o limite, ou seja, é preciso experimentar o fora no extravio da linguagem quando se alcança o interior. Esse aparente vazio do interior suscita questões críticas e metodológicas acerca da composição poética.

Acerca dessas questões sobre a criação poética, cujo empreendimento da palavra resulta num extravio, vale revisitar a noção de criação poética, de Octavio Paz:

A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e mistérios habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se converte em objeto de participação. Duas forças antagônicas habitam o poema: uma de elevação ou desenraizamento, que arranca a palavra da linguagem; outra de gravidade, que a faz voltar. O poema é uma criação original e única, mas também é leitura e recitação – participação (PAZ, 1982, p. 47).

A noção de criação poética, demonstrada por Paz, recoloca em termos técnicos aquilo que discutimos acerca do processo criativo de Siscar: a maneira como o poeta opera a linguagem na construção do poema, transformando as palavras em objetos, concedendo passagem à poesia nos interstícios do poema, operando com as técnicas descritas por Paz. Uma consiste no desenraizamento; e a outra, no regresso. O desenraizamento das palavras pode causar equívocos, muitas vezes, em razão do que parece ser uma linguagem cotidiana quando, na verdade, essas palavras se esvaziam de seus atributos habituais. As palavras fazem parte de uma comunidade e de um tempo comuns; nesse caso, o presente. Elas estão à espreita de um sentido novo ou de uma nova leitura.

O título “Ficção de início” nos reporta a essa novidade. A ficção de início se desdobra no interior do verso. O poeta fricciona o verso com a pontuação, ficcionalizando o ritmo, como se fosse uma dança entre as estrofes. Há ainda a ficção propriamente dita de início, haja vista que o início da poesia encontra-se muito distante. Assim, é preciso ficcionalizar o início, bem como a paisagem, que tem seus resquícios de verdade. Tudo parece fazer parte de uma dramatização.

O teatro das palavras, feito pela articulação entre ritmo e sentido, não representa uma coisa determinada. A teatralização imprime, em si, uma marca técnica da contemporaneidade e exprime o modo de ver a poesia no/do presente. As significações se cruzam, confundem-se, mas não se chocam. “Ficção de início” é muito esclarecedor quanto ao modo de fazer poesia de Siscar. Nele, ressoa a experiência e o conhecimento das transformações literárias. O termo interior, nesse poema, recebe mais de uma acepção, sendo sempre um lugar. Há um questionamento do modo de fazer poema, a estrutura, ou seja, o começar de dentro de onde as coisas terminam. Assim, questiona o fim de alguns procedimentos, pois começar do fim seria recomeçar de onde houve rompimento. E o questionamento não tem intenção de reparar um engano, mas, sim, de problematizar o fim, pois a maioria dos projetos literários, surgidos nos últimos tempos, era, de alguma maneira, ideológica. A problematização dos procedimentos construtivos consiste numa tensão no nível da estrutura do poema. Em “Ficção de início”, isso fica explícito na circularidade dos versos em torno do recomeço, a ideia de recomeço, contida na profundidade do interior como lugar de busca: “o interior é o fim da partida. é o começo da volta. sair como quem volta. voltar como quem sai” (SISCAR, 2010b, p. 17). Essa ideia vai em direção ao desenraizamento não só das palavras, mas, sobretudo, do projeto poético diante da sua ausência na literatura brasileira contemporânea.

Nesse caso, o interior é o lugar onde se começa e, também, onde se conclui ao alcançar um resultado. O “interior” é também o lugar onde se trai, e quando isso ocorre se tem o inverso dele: o exterior. Com essa afirmação do poema, a poesia acontece nesse espaço da traição, como uma válvula por onde escorre a poesia. Talvez, nesse momento específico, ocorra o regresso da palavra. Se a poesia acontece no extravio do interior, retorna ao exterior como objeto de participação: “o interior se trai se realiza. só se realiza quando se trai. o exterior das coisas é quando o interior se trai. por isso não há exterior puro poesia pura. aquilo que não se trai.” (SISCAR, 2010b, p. 17). De acordo com Paz (1982, p. 47), para a poesia acontecer, é necessário que haja participação. E a participação só se dá na interação do poeta com o leitor, por meio do poema. O poema

articula essa relação do poeta com o mundo. Porém, na contemporaneidade, a participação passa pelos suportes tecnológicos, e até a leitura passa por uma reavaliação, em virtude das exigências da linguagem.

3.2 Aproximação e distanciamento em *Telescopia* 1 e 2

Os poemas de *Interior via satélite* habitam o mundo, instalam-se nas paisagens, nos labirintos da linguagem, nos contornos da pintura. Ampliam imagens aparentemente irrelevantes, ressaltando os sentidos que passariam despercebidos se não estivessem no espaço da poesia. Ao ampliar, convida-nos a ver o invisível e joga com a percepção para materializar as coisas no mundo. O poema habita na experiência vivida, no sentido literal ou não. Todavia, é preciso ficar atento para essa verdade porque, desde que tomamos consciência desse deslocamento, ele deixa também de existir quando, na verdade, essa realidade é particular e restrita a quem se permite vivenciar.

Essa afirmação parte de uma interrogação sobre a fé perceptiva e sua obscuridade, na qual Merleau-Ponty (2012, p. 15) evidencia a obscuridade de algumas verdades. Por isso, ele assegura a visão como possibilidade de algumas certezas. Pela visão, habitamos o mundo antes de conhecer suas verdades, sendo que há uma ilusão a respeito da visão, da percepção, do sonho e da imaginação. Esses estados de consciência e experiências subjetivas são meios de refletir o ser no mundo, o sujeito, as coisas que, juntamente com ele, habitam o mundo. Os poemas tomam os eventos da vida e do mundo como motivo de poesia, na qual reside uma abertura para a compreensão dos acontecimentos que nos cercam. Para tanto, sobrevoam espaços terrestres históricos e espaços doutrinários, quando se trata de convenções literárias e espaços subjetivos. O título anuncia a viagem que o livro nos convida a fazer. Se olharmos atentamente para o conjunto, vê-se um mundo transposto em um livro.

Os poemas não apresentam mais lirismo e a metáfora deixa de ser a chave de leitura. Em contrapartida, a metonímia passa a ser mais utilizada na literatura contemporânea. Assim, o procedimento construtivo transita entre a paródia da retórica e a interação de outras figuras. A predominância da sinestesia no processo metafórico faz com que o observador se movimente na atmosfera do poema para não deixar passar despercebido nenhum movimento do poeta em “quando o poeta ouvia estrelas era o

tempo dos subterfúgios. desde então/ morreu a morte das estrelas.” (SISCAR, 2010b, p. 21) do poema “Telescopia 1”. A presença dessa figura também assegura a sensibilidade das imagens na poesia. Se, por um lado, esse poema abre o zoom, ampliando as imagens que permitem a exposição de pequenas coisas, focalizando as minúcias que fazem a poesia, optando por coisas sem muita significância, como, por exemplo, a focalização dos pés imersos na água, por outro, arrasta-nos para o âmbito da totalidade da visão, na qual podemos experimentar as várias dimensões da imagem.

O poema “Telescopia 1”, por exemplo, trabalha com a visão ampliada das coisas e do ser, numa dinâmica que apreende o olhar ao invés da lógica. O eu poético observa as minúcias da arte e de sua metamorfose. A pintura e a poesia se metamorfoseiam, *Ut pictura poesis*, uma se vale da outra, como já observava Horácio. A respeito dessa referência a Horácio, Cauquelin (2007, p. 64) usa a mesma referência para reafirmar a legitimidade da pintura na produção da paisagem. O visível da pintura torna-se o invisível da poesia. Isso só é possível por via da percepção, que intervém entre o sujeito e a coisa, por uma relação de contato visual. Isso está intrínseco, pois o poema exhibe os artifícios da tecnologia na aproximação do que está distante e o distanciamento do que está perto. O telescópio imperceptível, enquanto coisa no poema, guia o olhar para as manobras do poema-pintura, além de trazer, para a atualidade, a figura do poeta lírico Horácio e, conseqüentemente, sua língua: o latim em *Ut pictura poesis*.

TELESCOPIA 1

a arte cativa pela proximidade ou pela distância. iminência ou adiamento. ut pictura poesis.

uma proximidade extremamente próxima capta o visível que há no invisível. o olhar enquadra e focaliza as pequenas coisas do mundo. aumenta sua grandeza desloca-as do contexto em que permaneciam despercebidas. olho meus pés dentro d'água ondulando na água turva. vejo resíduos de alga entre os dedos. enquadro. focalizo. o mundo todo são meus dedos. envolvidos em alga e lodo.

telescopia. olhar atentamente à distância trazendo para perto. o microscópico vê a estrutura do átomo. o zoom fotográfico perscruta o minúsculo desaparecido (Antonioni). a tecnologia transforma em visível todo o campo do invisível. mas aquilo que enfoca subverte. vê na coisa outra coisa. no visível seu invisível. aproximar é mostrar a sombra da coisa.

outra telescopia o extremo distanciamento. distanciar o próximo. escapar. a ideia do panorama é antiga. mas o distante pode ser vertical pode vir do espaço. outra perspectiva da paisagem.

alterar o espaço do visível por adiamento. até reconhecer o invisível que está em jogo no visível. reconheço o telhado da casa. apenas um toque de pincel. o canal com base de verde sobre o marrom que aguarda. sol e vento chicote de águas claras.

quando o poeta ouvia estrelas era o tempo de subterfúgios. desde então morreu a morte das estrelas. reaceceu estrelas. lamentou satélites. deu-lhes as costas. espalhou na página constelações. quis duvidar de sua máquina ou merecer o big-bang.

como dizem os astrônomos fazemos parte do céu. como um anjo de paul klee. somos cometas astronautas desintegrando-se ao entrar na atmosfera. (SISCAR, 2010b, p. 21)

O mundo torna-se não somente visto, mas, sobretudo, possível, podendo ser tocado por meio do olhar que o eu poético lança sobre suas dimensões. Torna-se mais próximo por intermédio da tecnologia dos equipamentos, como o telescópio, o zoom fotográfico e também o monóculo, a exemplo de Merleau-Ponty. Para ele, quando se tem, na percepção, a própria coisa e não uma representação, que a coisa está no ponto extremo do olhar e da exploração (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 18). Assim, o mundo consiste na visão que se tem dele, na dimensão que se olha. Acrescenta-se acerca da experiência do visível:

Ainda mais: meus movimentos e os de meus olhos fazem vibrar o mundo como se pode, com o dedo, fazer mexer um dólmén, sem abalar-lhe a solidez fundamental. A cada batida de meus cílios, uma cortina se baixa e se levanta, sem que eu pense, no momento, em imputar esse eclipse às próprias coisas; a cada movimento dos meus olhos varrendo o espaço diante de mim, as coisas sofrem breve torção, que também atribuo a mim mesmo, e quando ando pela rua, os olhos fixos no horizonte das casas, todo o meu ambiente mais próximo, a cada ruído do salto do sapato sobre o asfalto, estremece para depois voltar a acalmar-se em seu lugar (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 19).

A relação dinâmica entre o sujeito e as coisas pelo olhar parece determinar o que estas são verdadeiramente. O olhar se descortina, fixando-se nas pequenas coisas: “o olhar enquadra e focaliza pequenas coisas do mundo” (SISCAR, 2010b, p. 21). Penetra na intensidade das coisas, criando uma realidade, a exemplo da imagem dos pés; é como se, realmente, estivessem ali sob as águas. Funciona como passagem para a paisagem das coisas ou do cosmos. Sobre essa relação sensorial que existe entre o sujeito e as coisas, Merleau-Ponty descreve a ação em si de olhar e como essa ação intervém no objeto olhado. Isso ocorre devido ao movimento dos cílios que se abrem e captam a imagem. Porém, ao movimentar os cílios, a imagem sofre distorção. A intervenção do

olhar sobre as coisas não as modifica, mesmo quando há o uso de equipamento como monóculo, binóculo etc.. De acordo com esse autor, essas intervenções não sobrepõem camadas ou um véu que altere as coisas. A distorção da aparência não quebra a evidência da coisa, ou seja, quando se olha com o olho normal, a coisa retorna ao seu estado verdadeiro. Essa fé na verdade das coisas é demonstrada pela relação proposta pela visão e o corpo em direção ao mundo. Segundo Merleau-Ponty (2012, p. 20), a relação entre as coisas e o corpo é decididamente singular; ela é responsável pela permanência na aparência das próprias coisas.

Aquilo que se vê, na segunda estrofe do poema, as dimensões das coisas percebidas, parece construir um pensamento ontológico sobre as coisas no mundo. Por meio do olhar, as imagens se aproximam por redundância, quase um exagero como em “proximidade extremamente próxima” (2010b, p. 21), a fim de mostrar o invisível, que somente pode ser percebido por essa extrema aproximação da imagem.

Intensificam-se as minúcias: “aumenta sua grandeza desloca-as do contexto em que permaneciam despercebidas.” Essas manobras de aproximação, de intensificação das coisas pequenas, expressas na arte, criam uma relação de troca entre o sujeito e o mundo, no qual há um entrelaçamento de corpos. O sujeito observa os movimentos dos seus pés dentro da água turva, o ondular das algas sobre os dedos. Naquele momento em que toca seus pés com o olhar, focalizando seus dedos entre algas, aquele é um mundo que se formou diante de si. O esvaziamento do sentido comum das cenas ocorre por meio de um processo de modulação da matéria apanhada no dia a dia, nas circunstâncias, nos recortes de jornais e de outros dispositivos que interagem com o ser humano.

Na terceira estrofe, a “telescopia” marca o paradoxo da aproximação das imagens. No microscópio, o zoom fotográfico age em direção ao minúsculo, invisível a olho nu. Nesse caso, o invisível torna-se visível pela intervenção dos aparelhos. A visibilidade atribuí às coisas mostradas “a estrutura do átomo”, sombras. Essas sombras são visíveis porque pertencem ao objeto focalizado. Vimos, na segunda estrofe, que o processo é diferente. Há uma percepção por meio da interação subjetiva. O sujeito refere-se ao movimento de aproximação e afastamento da arte, no mesmo instante em que mostra sua experiência, observando os pés na água. Assim, vale-se do paradoxo instalado entre a proximidade e o distanciamento para mostrar a objetividade das imagens. A proximidade da perspectiva subjetiva do sujeito torna-se a via de acesso ao mundo objetivo. Na medida em que o sujeito poético desvia o olhar de si para as coisas

por meio da tecnologia, são os equipamentos que permitem aproximar a distância. A ideia, exposta nessa estrofe, vai em direção ao que Merleau-Ponty diz sobre a sobreposição de imagens, ao exemplificar, a partir das imagens provenientes do uso de monóculos e binóculos, que não são a mesma coisa quando percebidas com os dois olhos normais. Para Merleau-Ponty (2012, p. 19), “são fantasmas, e ela é o real, são pré-coisas e ela é a própria coisa, desaparecem quando passamos a visão normal (...)”. Essas imagens são produzidas pelo distanciamento, uma vez que ganham nova aparência, flutuam entre a verdade de si e a versão de si, como se fossem uma sombra.

O poema “Telescopia 1” aponta para esse jogo de proximidade e adiamento. O mesmo adiamento a que o poeta se referiu em “A Vênus da mensagem” como sendo a chave deixada por Haroldo de Campos. Neste, o adiamento parece referir ao retorno, ou seja, é o poeta que quer adiar o fim e, por isso, marca sua poética com figuras mitológicas, com ressonâncias da poesia latina. No caso do poema em questão, rememora Horácio em um verso específico que aproxima poesia e pintura. A proximidade da poesia clássica no poema, além de produzir uma aproximação temporal, favorece as suturas deste tempo: o presente. Conforme Agamben (2010, p. 69), é uma das maneiras de ser contemporâneo, de manter o olhar fixo no tempo. “De fato, a contemporaneidade se escreve no presente, assinalando-o, antes de tudo, como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e assinaturas do arcaico, pode dele ser contemporâneo”. O poema lança-se num salto profundo em direção à origem da arte. Aponta para o movimento que a arte faz de mover-se, aproximando-se do que está distante e afastando-se do que está perto.

A referência à arte, “a arte cativa pela proximidade ou pela distância. iminência ou adiamento/. ut pictura poesis.” (SISCAR, 2010b, p. 21) desdobra-se na metamorfose da poesia e da pintura. Essa aderência da poesia ao antigo comparece na reavaliação da estrutura poética como forma de pensamento. O poema questiona o ser no mundo, suas figurações, as perspectivas, o sujeito e sua produção intelectual. Basta olharmos as proporções com as quais o eu poético mostra aquilo que constitui o mundo: a água, o átomo e os pés. Os pés tão próximos são vistos na obscuridade da água turva. O sujeito, olhando a si mesmo na dimensão do mundo, vê apenas seus pés e os resíduos de algas que os envolve. Desloca-os para o espaço da poesia para torná-los visíveis, assim como faz com outras paisagens, como já visto no decorrer da análise, as jabuticabeiras, laranjeiras, lagos, rios e cenas mais íntimas, como a do poema “O riso do meu filho enquanto dorme” (SISCAR, 2010b, p. 79). Algumas dessas imagens encontram-se na

seção intitulada “Coisas pequenas”, sugerindo que o fato de serem pequenas é razão para serem motivos de poesia.

Na quarta estrofe, o movimento é contrário: “outra telescopia o extremo distanciamento. distanciar o próximo. espaçar.” (p.21). Nesse recorte, há o breve intuito de afastar, tomar distância daquilo que está próximo. A distância, nesse caso, não parece referir-se ao antigo, mas ao que ainda está por vir: “o distante pode ser vertical pode vir do espaço.”. A hipótese é de ser e estar no mundo, ser como sujeito diante do mundo transmutado, no qual se revê sua identidade. É o estar no mundo à revelia da série de doutrinas e dogmas que constituem o estar. Esse poema em questão leva-nos a pensar sobre a formação de um pensamento, já que esse advém contrário à percepção de que não necessita de história. As reflexões de Merleau-Ponty sobre a distinção entre o pensamento e a percepção mostram que o primeiro se instala no visível, porque é contínuo; o segundo, no invisível, porque é lacunar.

Quando o poema nos aproxima da subjetividade do sujeito, tocamos, primeiro, no mundo sensível que este nos mostra: a imagem dos pés na água. Contudo, essas nuances paradoxais de aproximação e distanciamento dão formato a um pensamento sobre a arte e, conseqüentemente, sobre o mundo que habita e absorve para dentro de si. Nesse sentido, o que subsiste é o movimento que o poema faz para transpor uma realidade, os voos nos espaços terrestres e o retorno ao interior do sujeito: “reconheço o telhado da casa. apenas um toque de pincel” (2010b, p.21). O sujeito recorre às lembranças das cores que dão forma ao telhado, como o verde do canavial, aquele visto no poema “Interior sem mapa”. Começa um trabalho de reconstrução de espaços de suas memórias.

Na abertura, há como que a impressão de vermos uma pintura projetada no poema. Essa pintura se revela no verso “até reconhecer o invisível/ que está em jogo no visível. Reconheço o telhado da casa. apenas um toque de/ pincel”. Nesses versos, levamos em conta o sentido literal de visível e invisível, ou seja, a pintura está implícita na poesia. O pincel aparece como índice dessa arte. Logo, o gesto, as cores e, por fim, a comparação que o poeta faz entre nós (porque ele usa o verbo na primeira pessoa do plural, “somos”) e um anjo de Paul Klee, pintor e poeta suíço que trabalha com formas cubistas e surrealistas. Essa comparação se completa com o último verso: “somos cometas astronautas desintegrando-se ao entrar na atmosfera.” A reiteração do último verso à comparação, à pintura, constrói outra imagem com traços de Klee. A desintegração do sujeito, ao entrar em contato com a atmosfera, certamente dará forma a

um ser desfigurado e, por isso, com traços diversos. Contudo, essa imagem mostra a queda das máscaras, a perda de identidade.

Já no poema “Telescopia 2”, o sujeito afasta-se para ver os acontecimentos que alteraram o espaço habitado: “reagir a alterações no espaço do visível. A mudança de escala.” Nesse poema, os sentidos vão em outra direção para voltar a si mesmo.

TELESCOPIA 2

reagir a alterações no espaço do visível. a mudanças de escala. considerar o invisível sem poupá-lo de seus equívocos. reinventar o sublime na iminência da sublimação (deguy). a precipitação da altura. reocupar o espaço em que vivemos.

ver é estar fora do lugar que se vê. duelo nas nuvens (schwarz). paradoxo de qualquer realismo qualquer solipcismo qualquer nacionalismo. em suma qualquer humanismo. para ver só mudando de escala. o interior só dos confins só das órbitas. órbitas do homem.

hábitos do meu corpo (mãos que tateiam. afetividade mergulhada em água salobra) seus paradoxos e violências. no visível está em jogo o que sei o que sinto o que me concerne. eis que me afetam me traem me empenham. (SISCAR, 2010b, p. 26).

Nesse poema, a perspectiva difere de “Telescopia 1”, que percorre os caminhos da arte, aproximando e distanciando-se para perceber as alterações do modo de ver. Nesse, há um ponto de reflexão sobre o anterior. Ele busca o interior de algumas questões, como o sublime, discutido por Michel Deguy. O poeta explicita a fonte dessa questão, talvez, como uma forma de dizer que a poesia não precisa camuflar suas fontes e que esse diálogo faz parte do procedimento textual. Diante disso, vale conferir o que Deguy fala sobre o sublime:

Não há sublime sem sublimação. Essa é uma operação, uma “elevação”, na linguagem de Baudelaire. Na experiência estética contemporânea, de acordo com nosso gosto e juízo, portanto, a confusão fenomenal do belo com o sublime coloca em jogo, para nossa surpresa, uma transcendência exaltante e frágil e se manifesta nos espetáculos, nos novos artefatos, em obras de consistência e amplitude imprevisíveis (por vezes, “instalações” ou construções inéditas) que eu tento caracterizar deste modo: pela adversidade e pelo enlace, a luta, o polemos íntimo, de uma ascensão e de uma queda, de uma extração e de uma recaída, de uma redescida na subida, ou escalar em contraescalada, ou esgotamento da contraencosta, ou enlace desesperado; seus exemplos se multiplicam à medida que sua diversidade se deixa subsumir a uma espécie de princípio de sublimidade, a retenção do parecer: [...] (DEGUY, 2010, p. 105-106)

O poema repensa quando se lança como uma segunda telescopia. Quer dizer, se antes havia as imagens por via do instrumento (o telescópio), agora temos o pensamento dessa forma de compor, ou seja, dessa reinvenção das técnicas como reação ao espaço visível. Deguy investe na diferenciação entre o sublime de Baudelaire (elevação) e a ideia de belo, que se confunde na contemporaneidade, hoje relacionada à transgressão. O poeta imprime, em sua obra, um trabalho incessante de violação da linguagem aplicado à modernidade. Esse trabalho implica no retorno, na mudança de escala para ocupar o lugar na poesia. Em vias da transgressão, o sujeito poético revela a consciência de que precisa afastar-se: “ver é está fora do lugar que se vê.” (p.22). É preciso olhar para a história, para a poesia dessa história que existe fora dela, ao mesmo tempo em que a insere no corpo do poema. “Telescopia 2” se volta para dentro da composição poética. Para tanto, transgride os espaços para recompor com aquilo que lhe permite essa prática “(mãos que tateiam. afetividade mergulhada em água salobra)” (2010b, p.22). Mais uma vez, o sujeito apresenta-se.

Por fim, diante da equivalência do visível, o sujeito poético afirma, como certeza, aquilo que consegue ver, sentir e tocar. Não temos como medir as dimensões da percepção de outrem. Mas, talvez, no caso do poema, possamos nós, outrem, perceber e até participar, indiretamente, da experiência particular exposta no poema. Talvez isso se torne possível porque o poema, quando lançado no livro para o público, perde sua particularidade. Em outros termos, o eu poético lança-se no espaço da composição, joga com as imagens que lhe permitem transcender o espaço vazio de onde vê a altura, as nuvens, as órbitas e, por fim, as ações do corpo, as mãos e a afetividade. Toda a cena acontece na estrutura dos versos, cada imagem imprime uma figura módulo do poema anterior, “Telescopia 1”. Essa estrutura agrega os sentidos que partem de uma reflexão sobre o poema anterior. Nos versos curtos, a maioria com a sintaxe direta. Todavia, com movimento de subidas e descidas, senão movimentos giratórios em torno do centro da questão: a recomposição da poesia.

3.3 O artifício da técnica

As “paisagens virtuais”, na poesia de Siscar, sugerem uma leitura sobre o modo como o poeta trata o advento da técnica, como vê o fenômeno da internet. A literatura

contemporânea apresenta outras cenas, nas quais a paisagem se constitui por meios tecnológicos. O tempo presente coloca, à nossa disposição, uma multiplicidade de suportes de imagens: televisão, computador, vídeos, câmaras fotográficas, ipad, E-books e outros. Todos esses suportes cabem na poesia. Em “A vida sem anti-spam”, por exemplo, o poeta coloca em evidência a liberdade que a internet, em rede, oferece para se ter tudo ao alcance das mãos.

A VIDA SEM ANTI-SPAM

emagreça dormindo e sem dieta. pare de fumar
fumando. veja como é fácil. elimine o mau hálito.
impotência nunca mais. aumente seu p. seduza
com 75% a mais de eficiência. 25% de desconto
100% Jesus. tem alguém traindo você. veja como
é fácil. fale inglês sonhando. seu dinheiro de volta
sem juros. tudo 12 vezes em segundos livros cremes
viagens a cabo. nada de amadoras. venha paixão
é tão fácil gostar de gostar de coisa e tal. não tenha medo.
cobrimos a concorrência cu de midas onde a vida
enfia o dedo (SISCAR, 2010b, p. 100)

Nesse sentido, a visualidade participa intensamente da estrutura do poema. Pois é preciso imaginar um computador com toda estrutura de rede para, assim, compreender o poema “A vida sem anti-spam”, que parece ser estranho aos temas geralmente tratados pelo poeta. O poema dispõe de liberdade para receber mensagens de todos os níveis, o que implica em certa exacerbação de exposição do sujeito. Não seria, por parte do poema, uma adesão à invasão das mensagens de *spams*, mas uma forma de trazer para discussão essa situação por meio da ironia. Dizer “emagreça dormindo e sem dieta” é um modo de sugerir como as facilidades das mensagens virtuais são exageradas e de algum modo sedutoras. Assim, as imagens aparecem, no poema, como se fossem anúncios aleatórios e inesperados. As mensagens dos *spams*, com verbos no imperativo como “emagreça, pare, veja, aumente, fale, venha, não tenha (forma no negativo)”, parecem exigir, de modo apelativo, que o sujeito atrás da tela entre no circuito do consumo. Essa ideia dá abertura para algumas interpretações. Uma delas nos faz pensar que o sujeito pode ter sido atraído pelas mensagens, como pode estar interagindo nessas mensagens. Outra deixa explícita a liberdade da experiência poética que se vale de diálogos, cenas reais e virtuais para construir a poesia contemporânea. Assim, fabrica uma paisagem com elementos da geração atual, como os meios de comunicação, principalmente a internet.

A paisagem, que se faz pela chamada dos anúncios na tela, desenvolve uma reflexão acerca da acessibilidade à intimidade do sujeito. Do modo como se apresenta no poema, pressupõe que o sujeito esteja diante dessa tela, interagindo com outras pessoas, sites, consultas etc.. O olhar do sujeito poético, seus gestos são as vias pelas quais temos acesso ao conteúdo das mensagens. O olhar do sujeito poético enquadra a paisagem que vemos com a leitura do poema. Tudo que vemos emoldurado pela tela do computador é capturado por um olhar irônico e reflexivo. Para Cauquelin (2007, p.136), pelas janelas damos conta da paisagem, “janelas. Como evitar ver nelas a metáfora do olho? Fiando-a, ela produz suas próprias submetáforas:”. Ao invés de janelas, no poema, temos o olhar que filtra cada mensagem de *spam* recebida por qualquer pessoa. Cauquelin (2007, p. 16) aponta ainda para “A virada – tecnológica -, longe de destruir ‘o valor da paisagem’, ajuda, inversamente, a demonstrar seu estatuto: com efeito, a tecnologia evidencia a artificialidade de sua constituição como paisagem.” Nesse sentido, estamos diante de uma paisagem virtual formada por mensagens que trazem em seus conteúdos imagens, cenas e diálogos. Parece inexato dizer que há uma paisagem nesse poema, não fosse pela evocação dos anúncios, como se estivéssemos diante de uma tela de computador. Nesse caso, há uma imagem implícita que dá suporte às imagens explícitas. Cabe colocarmos em questão a natureza das imagens, anúncios que têm como finalidade persuadir e também demonstrar os exageros. A facilidade com que os anúncios se apresentam é como isca para atrair consumidores a realizarem desejos, como o de “impotência nunca mais. aumente seu p. seduza/ com 75% a mais de eficiência” (SISCAR, 2010b, p. 100).

A paisagem comporta versos curtos e pontuados, o que indica a conclusão daquela ideia ou chamada dos *spams*. Além de curtos, cada verso trata de um assunto, oferece um tipo de produto. Assim, como numa tela com várias janelas abertas, a paisagem ganha corpo. Na apresentação da tela aberta, abre-se também a vida íntima do sujeito. A apropriação da linguagem da mídia demonstra também a facilidade da poesia em transitar por diversos suportes de comunicação, abrindo espaço para um público mais abrangente. E isso incluem as redes sociais, lojas virtuais, tudo que se encontra na internet e que interage com o sujeito. Assim, tudo que pertence, de algum modo, ao sujeito ou se relaciona com ele é motivo de poesia.

O poema também aponta para a dispersão de assuntos que podem ser reunidos num mesmo espaço. Assim como na internet, lemos, escrevemos, compramos, conversamos e realizamos várias atividades ao mesmo tempo. No poema, a paisagem se

dá por artifício ou, como define Cauquelin (2007, p. 179), “imagens sintetizadas”. Apesar de afirmar que “a tecnologia não destruiu o valor da paisagem” (idem, p. 16), o que parece ter-se perdido com essas paisagens foi a capacidade de instigar a percepção, porque a distância ou o ponto de fuga eram o que permitiam a atividade perceptiva. Daí, para a autora, não serem mais possíveis os procedimentos de distanciamento da pintura e da descrição literária. A autora questiona o canal de percepção dessas paisagens: “com qual instrumento sensível, que prótese?” (2007, p. 179).

Em “A vida sem anti-spam”, a linguagem enfatiza a rapidez, a simultaneidade, a espontaneidade com a qual se aceitam as ofertas, anúncios, proposta que aparecem nos emails ou chats. Sugere com isso uma reavaliação dos conteúdos das redes virtuais como matéria de poesia. Assim como faz Manoel de Barros com a matéria da natureza que transforma em poesia, não é diferente do que acontece com esses poemas que absorvem a linguagem da internet. Todos possuem um traço particular que pertence ao modo de ver a natureza ou o espaço habitado. Se em Manoel de Barros, por exemplo, temos “Memórias inventadas”, que mantêm uma relação próxima com a natureza, o bicho, o chão, é natural que poemas ambientados nas circunstâncias da vida citadina sejam ambientados também na virtualidade. O modo de produção das paisagens virtuais é de todo artificial, não depende de uma experiência vivida, de um sentimento, apenas de códigos e máquinas. Como afirma Cauquelin (2007, p. 182), “as paisagens virtuais são concepções: são montadas com muitas peças, e suas características dependem dos programas utilizados para “realizá-las”, fazê-las advir. Coleta de informações estocadas em memória e ativadas segundo restrições específicas que se pode fazer variar no tempo”.

Cauquelin, ao analisar o uso da tecnologia na produção das paisagens e seus “fragmentos”, acaba por definir tal produção de artificial ou sintetizada, que não depende mais da ótica do olhar e da perspectiva gráfica da representação do objeto em determinado espaço; depende da programação da informática. Mesmo sendo um “fragmento”, tem, em sua totalidade, uma “natureza”, explica a autora. Essa natureza pertence ao estatuto de produção da obra. Mesmo sendo virtual, ela reproduz o natural (2007, p.186). Já Baudrillard, mais radical em suas considerações, diz que tudo que é produzido por meio de máquina é máquina (2005, p. 131). Assim, ele traduz o mediador da máquina, o sujeito. Para ele, toda a imagem produzida pela máquina é incapaz de nos tocar, porque é enfadonha. Mesmo os filmes cheios de efeitos especiais, o sexo beirando à pornografia, são puros efeitos especiais de violência maquínica. Para a pergunta de

Cauquelin, sobre o instrumento de percepção ou prótese, encontramos em Baudrillard uma definição de prótese: “O computador é uma verdadeira prótese. Tenho com ele uma relação não somente interativa, mas tátil e intersensorial (2005, p. 132).

De um modo que parece até estranha a sua produção poética como um todo, o poema “A vida sem anti-spam” toca nessas questões. Isto é, introduz a paisagem virtual entre aquelas que se apresentam como “naturais”. E o faz pela inserção da vida na espacialidade. A interação do sujeito no ciberespaço aparece incubada no poema. O sujeito está no texto, mas não o vemos. Só o percebemos pelo tom imperativo, que dita comandos a serem seguidos pelo vivente. Portanto, há um sujeito diante dessas informações, que aparece, como mostram os diversos assuntos que envolvem o sujeito da atualidade: o consumismo, a vaidade, os vícios e os relacionamentos. O título, por sua vez, expressa essa exposição do sujeito nas redes sem restrição. Tudo que deseja pode ser vivenciado na rede virtual ou comprado via *online*; ou assim é colocado pelo discurso do *spam*. Daí a ironia que conclui o poema: “cobrimos a concorrência cu de Midas onde a vida/ enfia o dedo”. A relação tátil e intersensorial permite ao sujeito experimentar a realidade virtual.

Sobre essa imersão no ciberespaço, propiciada pela abolição da distância, Baudrillard diz que entramos na imagem, na tela virtual, sem obstáculos. Do mesmo modo, entramos na vida, como numa tela. No momento em que o indivíduo se expõe na tela em vídeo, *reality show*, ele interage e modifica a imagem. O mesmo ocorre com o texto, segundo Baudrillard. Quando lançado na tela, ele deixa de ser texto e passa a ser visto como imagem. Dessa maneira, podemos pensar no inverso, a tela transformada em texto, como ocorre no poema.

Podemos pensar na inversão, mas com o bônus da percepção, porque, nesse texto poético, percebemos o sujeito e seus interesses. Colocamos-nos como um terceiro na relação entre sujeito e máquina. Desse modo, além de perceber o sujeito e seus interesses, podemos interagir com os novos signos e as novas formas de relações, mediadas por um conjunto de valores que, agora, chega até nós por intermédio de outro totalmente desconhecido, ou que, pelo menos, não se dá por conhecido pelas vias do contato, como se fazia anteriormente. Claro que o texto, em sua natureza, limita a imersão, mas produz uma leitura em movimento. Se, na tecnologia virtual, a máquina ocupa os dois lados da interface, assim, afirma-nos Baudrillard, diante do poema, que simula essa interação, somos levados a simular para ler o poema. Essa simulação nos coloca no lugar do sujeito percebido. Somente assim podemos interagir com a leitura,

pois, ao mesmo tempo em que compra e pesquisa, recebe um convite para o sexo: “nada de amadoras. venha paixão/ é tão fácil gostar de gostar de coisa e tal. não tenha medo.” (2010b, p.100). Esse signo, o da sexualidade, acaba por tornar-se o mais evidente no texto. Há outras partes que comprovam esse apelo erótico/erotizado do consumo: aumento do p., sedução, traição e paixão.

No que diz respeito à sexualidade, o poema explicita os instintos do sujeito, suas insatisfações com o corpo ou mesmo sua tendência a seguir a ditadura da estética, envolvendo-se numa espécie de aliciamento da vaidade, uma das questões a que alude o poema. Essa necessidade de afirmar e confirmar uma aparência idealizada não deixa de ser uma das razões de as pessoas preferirem a internet como espaço de comunicação e de realização. Dificilmente, o sujeito aparece como ele realmente é. Busca sempre maquiar as imperfeições em função da aparência. Por mais que haja liberdade, há também o preconceito e o desejo da aparência perfeita, da capacidade de enfrentar os obstáculos. Sendo assim, os assuntos dos versos não deixam de ser um mito antigo da humanidade, quando, no último verso, se refere a “cu de midas onde a vida enfia o dedo”. O verso realiza-se na ironia, com a qual faz alusão às atitudes humanas, invertendo o mito de Midas, em que tudo que tocava transformava-se em ouro. A vida, por sua vez, é quem toca em Midas. O gesto contrário suscita o ressurgimento dos mitos. Esse verso, especificamente, aponta para essa realidade. Pois, se a vida comporta, de maneira aberta, as ditaduras da beleza, do consumo, da expansão de conhecimento, e tudo ao mesmo tempo, acaba criando novos mitos.

No poema seguinte à “A vida sem anti-spam”, ainda é sobre o espaço virtual que se fala, mas em outro registro. Em “A Vênus da mensagem”, a visão é logo transportada para o alto. Enquanto em “A vida sem anti-spam”, há a ideia de interação; naquele, mesmo fazendo referência ao Messenger, giramos o olhar para o alto:

A VÊNUS DA MENSAGEM

a caminho de mercúrio a espaçonave messenger
sobrevoa a superfície venusiana. que mensagem
levará às margens da consumação pelo sol? o sol
é o que está distante. miramos o distante o sol
exterior a pira cinerária da distância. e nesse trajeto
em que a mensagem se perde. ei-las as galáxias
chave do adiamento em que nos vemos. o aqui e agora
obsoletos há milhares de anos-luz em túmulo cósmico.
o que não está lá é o que aqui nos mantém unidos.
é a sua imagem que nos relaciona e aproxima. vácuo
partilhado nosso sol mais próximo essa terra interior.
(SISCAR, 2010b, p. 101)

O poema se lança na viagem invisível pela qual transita a mensagem, a rede que domina as ações do sujeito moderno. Todavia essa viagem não é só de fibras óticas, mas da cosmologia dos planetas. Nela, a Vênus da mensagem, o Messenger, sobrevoa a superfície do planeta Vênus. Ela nos aproxima do sol, que nos distancia de Vênus. Então, temos um movimento giratório em torno do sol. O meio de condução, a espaçonave Messenger, que tanto nos reporta aos meios de comunicação em rede. A imagem nos aproxima das galáxias e de uma específica: *Galáxias*, livro de Haroldo de Campos. Nele, o poeta rasga, com sua atitude poética, os espaços anteriormente construídos por ele mesmo. O mesmo poeta, que fora precursor da poesia concreta, lança, em 1984, a primeira edição de *Galáxias*. O poema recua um pouco no tempo, buscando um diálogo, “chave do adiamento”, com Haroldo de Campos. O adiamento de Campos, com *Galáxias*, teve seu impulso com o concretismo, quando ele, junto com Augusto de Campos e Décio Pignatari, lançou as bases da poesia concreta. Mas adiar, nesse caso, foi um intento que durou o suficiente para deixar marcas significativas na poesia após esse período.

O crítico literário, por sua vez, buscava recuperar o gesto instaurador da poesia brasileira, do qual ele havia sido precursor. Um dos livros do poeta concreto é *Xadrez de Estrelas* de 1949 – 1974. Nesta obra, ocorre um processo de diluição de procedimentos. Nos versos, a forma e o ritmo perdem a linearidade, materializando-se no espaço da página. Embora essa nova estruturação da poesia tenha suas origens em Pound, e.e cummings, Apollinaire e Mallarmé, não conseguiu adiar, por muito tempo, a reviravolta na literatura brasileira. Hoje, há muitos poetas herdeiros dessas ideias, que contribuíram significativamente para o estado da poesia brasileira contemporânea. Haroldo de Campos foi um dos principais mentores, senão o mais importante do projeto concretista, e foi também ele quem logo provocou as primeiras rasuras neste projeto. Na mesma obra, *Xadrez de estrelas*, o poeta lança o recomeço com os primeiros poemas de *Galáxias*. Vimos, com isso, o recuo da poesia não só em relação ao verso, à sonoridade, mas também à destruição da estrofe. Quando Siscar refere-se a esse adiamento, o poema recua para esse recorte da história da poesia, buscando as rasuras do tempo no procedimento da escrita. Assim, compreende-se que não há só um gesto de abandono. Há, sobretudo, um retorno. Então, sobre o adiamento, vale dizer que o empenho dos concretistas em impor uma nova ordem poética foi relevante para a construção da poesia contemporânea. Haroldo de Campos, movido pelo espírito da técnica poética,

tratou logo de lançar seus versos num espaço amplificado como o mar, o espaço, as galáxias.

O primeiro fragmento de *Galáxias* é sobre o começo “e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso” (2011 s/p). Tudo leva ao retorno, que é também recomeço, já que o poeta concretista fazia o “fechamento” de um projeto. Na sua intensa trajetória entre textos críticos, manifestos e poesia, Haroldo de Campos atravessou gerações, experimentou o novo, fez-se herdeiro e influenciou poetas posteriores. Por isso, “ei-las as galáxias/ chave do adiamento em que nos vemos.” (SISCAR, 2010b, p. 101). Esse adiamento é o da poesia herdada pelos poetas contemporâneos. Haroldo de Campos viu e redigiu com artéria pulsante a travessia da obra de linguagem que vemos agora. Ele participou não só do começo, como também resgatou vários começos, como o caso Gregório de Matos, em *O sequestro do barroco*.

Ainda que a poesia de Siscar faça parte da geração de 2000, encontramos nela marcas que são, para o poeta, “impasses”, isto é, o recordar de questões que não se esclareceram no modernismo brasileiro nem no concretismo. Um deles diz respeito à “pedagogia concretista”, como ele próprio afirma:

Até por isso, é importante recordar o que foi a marca da “pedagogia poética” concretista (teoria poética, redescobertas de poetas brasileiros, tradução dos poetas estrangeiros), a partir dos anos 1950. Ela marcou tão fortemente um momento da poesia no Brasil que fez estremecer no seu percurso pilares vivos da tradição modernista (alguns deles, como Bandeira, Murilo e Drummond, nem sempre por diversão, escreveram poemas à maneira concretista). (SISCAR, 2010a, p. 154)

O adiamento, suscitado no poema em questão, está revestido de valor estético e cultural, porque pertence à intempestividade. As consequências do adiamento, senão das questões que se arrastam desde o modernismo, podem ser conferidas em alguns poetas contemporâneos, como Siscar. Não se trata de um retorno apenas, mas de um retorno às questões que geram impasses na poesia do presente. Parece que a inquietação da poesia vem de questões não resolvidas, inclusive das vanguardas. Isso se faz herança e também se promove em devir. Em Siscar, o que parece simples, como uma paisagem virtual produzida por uma imagem do cotidiano, o Messenger, aliado a outras imagens, como galáxias, desdobra-se em questões específicas de poética.

O retrocesso, às vezes, incomoda a leitura porque não pertence a uma ordem. O poema volta anos em seu tempo, séculos e, assim, sente-se firme no tempo da escrita, na densidade de pertencer a todos os tempos. O poema retrocede ao começo do que

chamamos de contemporaneidade com Campos, mas avança no retorno aos gregos. Da mesma maneira que a Vênus lembra o planeta e também a deusa da mitologia grega, a segunda imagem aparece no verso “sua imagem que nos relaciona e aproxima”.

A “Vênus da mensagem” sugere uma leitura da materialidade da poesia no espaço e também suscita o trânsito dessa poesia no suporte da rede internet. Desse modo, a imagem, na sua ambiguidade, é o objeto que nomeia e também seu paradoxo. A Vênus não deixa de ser a deusa da mensagem, por ter inspirado artistas antigos a pintar, esculpir. E não deixa de ser esculpida nesse poema. Porém a Vênus, de certo modo, não deixa de atrair nosso olhar para o sol. Tocamos a Vênus, no poema, porque ela passa a ser o poema, a realidade concreta criada pela linguagem. Nisso consiste o poder da imagem. Para Paz (2012, p. 115), a imagem reproduz o momento da percepção e obriga o leitor a suscitar, dentro de si, o objeto um dia percebido. Portanto, ela não representa, e sim apresenta uma realidade.

Sob a perspectiva do contemporâneo, Vênus, a espaçonave da mensagem, metamorfoseia-se nos suportes da mensagem que viabiliza a comunicação. Embora não seja somente de comunicação seu transporte, visto principalmente nesses poemas, encarrega-se de expressar a realidade. Na fabricação da paisagem, o poema mobiliza cada gesto do real, o sobrevoo na superfície venusiana, a distância do sol, o sol. No caminho vazio, no vácuo do tempo e espaço, a mensagem se perde. Essa é uma das questões do envio, suscitada no poema. No envio, há sempre a possibilidade da mensagem não chegar. Há também uma chave de leitura que é a do vir a ser, ou seja, a poesia passou por algumas mudanças, que, de certo, mirava um status. No entanto, isso se perdeu no meio do caminho, como ocorreu com o projeto da poesia concreta. Apesar de ter sido fundamental para o seguimento poético posterior, o concretismo, como é próprio de todo movimento de vanguarda, não conseguiu manter-se como vanguarda por muito tempo.

Perder-se é também se modular no vazio, ao olhar as galáxias, ver os túmulos, as cinzas dos antigos. É nesse vazio da possibilidade da não chegada que a poesia se realiza, quando só o exterior se realiza. No exterior, somos tocados pelo ritmo, que se faz na lógica do movimento do poema. Na interrogativa “que mensagem levará às margens da consumação pelo sol?” e na afirmativa “o sol é o que está distante.” (SISCAR, 2010b, p. 101), há uma expectativa sobre o que há de vir. No intervalo em que a mensagem se perde, a poesia é gerada. Seu ritmo é marcado pelo movimento das imagens, tanto as que sobrevoam as galáxias, no vácuo, como as que miram o interior

da terra. Por fim, tudo se volta para a imagem que relaciona e aproxima: “vácuo/partilhado nosso sol mais próximo essa terra interior”, volta-se para a experiência interior.

A experiência parece pertencer à ordem da relação em que sujeito e coisas se tocam. Porém, não o suficiente para a realização de um saber. Sem um conhecimento definitivo das coisas, dos procedimentos que as realizam, o que se busca é a expressão da experiência do vivido. E essa experiência estaria nos extremos do conhecimento: ceticismo, estética, moral e ética. Por isso, há, nos poemas, uma constante indagação sobre as coisas do mundo. Ainda no que diz respeito às paisagens virtuais, em “Poema de circunstância”, a ideia é a de um arquivo de computador. Nele, está um texto pequeno, como de um momento qualquer, desses momentos em que o sujeito deixa exteriorizar seus devaneios:

POEMA DE CIRCUNSTÂNCIA

22:01 21° C 22-05-2008
lua ao vento leste azul quase perfeito
argonautas cerveja maré alta
deseja salvar as alterações?
arquivo são josé do rio preto
(SISCAR, 2010B, p. 46)

A distribuição das palavras, no poema, parece circunstancial. Entretanto podemos conferir, novamente, uma referência à mitologia grega: “argonautas”. Nesse caso, os argonautas remetem à viagem marítima, já que temos a maré. Esse poema, além da linguagem aproximar coisas da antiguidade com as inovações, apresenta um traço da experiência vivida do poeta, a data e a localização “São José do Rio Preto”, já que o poeta que, atualmente, mora em Campinas, viveu vários anos naquela cidade. O poema mostra, além de todas essas questões apresentadas, a linguagem cifrada das mensagens automáticas do computador. O arquivo parece ocupar o lugar do sujeito no poema. É o computador que pergunta se o sujeito que registra deseja salvar as alterações, incumbindo à máquina a ação de guardar a memória, que vira, então, armazenamento virtual.

A referência aos argonautas nos reporta às aventuras dos tripulantes da nau de Argos. Nesse sentido, a aventura é a da escrita, que transforma a matéria corriqueira em poema. E, novamente, o poema, implicitamente, nos coloca diante do rio ou do mar, onde “navegar é preciso”, dizia Caetano Veloso, em música intitulada “Os argonautas”.

Em meio a essa aventura, a paisagem se faz visível, pois temos na tela um mar, a lua, uma cor azul. A paisagem se desdobra para fora da tela por intermédio da nossa percepção. Tudo se compõe numa fragmentação sem pontuação, sem conjunções que encadeiem os termos. Outro traço marcante nesse poema é o deslocamento das coisas dos seus lugares de costume, como a lua ao vento, como se fosse possível despregá-la do céu e colocá-la no movimento do vento.

Todo esse aparato da linguagem desestabiliza a noção das coisas em seus estados naturais, levando-nos à ideia de que a linguagem torna possível todas as coisas. Assim, é possível pensar que a poesia se faz das pequenas coisas, das circunstâncias. As paisagens que se instalam no limiar da poesia de Siscar são, de algum modo, uma maneira de agregar traços da cultura, da transição poética e, sobretudo, da herança.

4 CONCLUSÃO [O ENTRELUGAR]

No primeiro capítulo, vimos que o ter-lugar é uma das questões da poesia de Siscar. Porém, ter um lugar é poder discutir, no corpo dos poemas, o que é um lugar, quais as condições para o seu estabelecimento e, sobretudo, o que não pode ser uma concessão para alcançar esse lugar. Ter-lugar é, inclusive, ter liberdade de forjar suas próprias leis.

O lugar ocupado pela poesia contemporânea parece surgir do *entrelugar* que persiste na experiência poética depois das vanguardas. Na escrita de Siscar, percebe-se a consciência crítica com relação à transposição dos processos criativos. Ao pôr em questão o fim do verso, seus poemas reafirmam o verso. No que diz respeito ao sujeito, por mais que a questão não esteja explícita nos seus ensaios críticos, sua poesia não decreta a sua “morte”. O sujeito, que no modernismo foi banido do poema em função da metalinguagem, na poesia de Siscar, retorna por força da violência imposta pela palavra. Por força do silêncio, da omissão, do ataque com as unhas do sujeito de *O roubo do silêncio*, pela capacidade de olhar a terra do alto, de recorrer às lembranças, como em *Interior via satélite*, o poeta restitui o sujeito ao poema, apropriando-se de traços autobiográficos, pondo sob tensão essa questão no interior da linguagem. Todavia, esse sujeito não individualiza a obra, não indica uma identidade particular. Está sempre em contato com o mundo, trata-se de um sujeito observador, que se aproxima da paisagem para torná-la mais real. Assim, o sujeito habita o *entrelugar* do ser indivíduo da ação e da testemunha que experimenta a ação.

O *entrelugar* também se constitui pela relação com a arte francesa, seja a pintura, a filosofia, a poesia. Da filosofia, surge o estreitamento com Michel Deguy, que vem desde a sua formação acadêmica, ocasião em que traduziu *Les Amours jaunes*, de Tristan Corbière, além de seus trabalhos sobre Jacques Derrida, Mallarmé, Baudelaire e o próprio Deguy. Como os outros livros, *Interior via satélite* instala-se como espaço de alteridade, um trabalho que imprime uma escrita herdeira, uma vez que não esconde suas referências; pelo contrário, apresenta-as como fontes de um diálogo necessário ao tempo presente. Desse modo, é uma escrita que se firma nos limites do contemporâneo, performática, aliada ao drama da cena, ao acontecimento. Os poemas são, na maioria, criações de espaços de habitação poética, sejam suspensos, em pleno voo, ou na

superfície, marcados pelo deslocamento, conduzidos por uma câmara fotográfica com zoom de longo alcance, o que amplia o olhar para a arte como meio de interação entre o interior e o exterior. E esse olhar ou olhares, pois o interior se multiplica, requer como base o conhecimento das inúmeras possibilidades da linguagem.

O liame estabelecido com a tradição poética tem um efeito quase que dominante na contemporaneidade. Isso reafirma a consciência crítica com relação à historicidade da literatura brasileira. Nesse sentido, a paródia da tradição perde seu efeito, pois não tem eficácia crítica, torna-se de fato uma releitura da forma e dos procedimentos da criação poética. E por isso, não é esta a proposta da poesia de Siscar. Tomamos como exemplo o poema “As flores do mal”, já mencionado, presente no livro *O roubo do silêncio*, que se relaciona de imediato com a obra de Baudelaire. Não se trata de uma leitura crítica, empenhada no radicalismo da paródia. Ao contrário, a ausência da forma de soneto no poema brasileiro age como se fosse uma das possibilidades abertas pelo poema francês. A ironia da alegoria do poema francês traz para a cena a flor de carrapicho, uma flor selvagem que, apesar de sua insignificância, nem por isso expressa passividade, tanto que invade o jardim organizado. E essa flor é uma das imagens que perpassa a obra de Siscar. O poeta retoma o verso dentro da prosa e vice-versa, operando com as inversões sintáticas e a pontuação que empreende os cortes. Essa mesma estratégia pode ser vista em *O roubo do silêncio*, no qual sobressai a tensão da forma, pois os poemas são feitos de versos entrecortados no discurso prosaico. A tensão se localiza nos cortes de ideias no interior dos poemas, fragmentando-os pela pontuação que marca o ritmo. No último poema que compõe o livro, sob o título “Prosa”, lê-se: “Na superfície deste pântano, quando uma cabeça assoma fora d’água, não se sabe se é pato ou serpente”. (SISCAR, 2006, p. 65). A cabeça que assoma para fora pode ser prosa ou poesia, mas pode ser somente poesia, desde que entendamos que o trabalho poético nomeia poesia o que está próximo da forma da prosa.

Em síntese, tudo participa da dinâmica poética de Siscar na composição da paisagem. Feita por imagens comuns, como os pés imersos na água. O que parece formar um traço da poesia desse autor é a capacidade de tirar as imagens do seu lugar comum para configurá-las no espaço da poesia. O que ocorre com os spams, a cena de avô e neto, a leitura de um jornal no aeroporto, enfim, toda a matéria que congrega a tessitura dos poemas. Tudo faz parte da construção da sua poesia. Nisso, há um risco, um abismo em que o poeta lança seus versos à procura da poesia. Parece que a poesia se faz nesse risco de se lançar no abismo em que o verso é cortado e a estrofe é curta ou

única. No espaço da poesia, a diversidade de tempos, de motivos poéticos e, principalmente, de imagens levam-nos a muitas paisagens. Desde as intimidades entre pai e filho, à veneração de Pietá, aos rios, lagos e “Medula”, o fino tecido que cobre o feto no interior do útero. É toda uma paisagem.

Embora esse estudo partilhe da problematização do contemporâneo, na busca de compreender as linhas de pensamento da poesia de Siscar pela criação das paisagens, entendemos a necessidade de mapear os espaços paisagísticos e, nessa perspectiva de mapeamento, localizar as fontes teóricas e filosóficas que endereçam essa poesia. Avaliando a relação entre o pensamento poético do autor com a filosofia e as teorias modernas, esse mapeamento situará o contexto no qual está inserida a poesia contemporânea e quais os subsídios que ela se utiliza para a reinvenção do verso, já que este nunca deixou de existir, apenas mudou de forma. E é ele o suporte das imagens tão recorrentes na poesia de Siscar.

Vimos alguns dos substratos desta poesia, os de origem interior do indivíduo, outros fenomenológicos, culturais. E há, ainda, aqueles pertencentes ao ciberespaço. Essa versatilidade coaduna com a ideia de que esta poesia reflete sobre o seu lugar na cultura. Em razão dessa reflexão, cria paisagens que promove um pensar sobre o lugar, a origem e os motivos que compõem a poesia, além de colocá-la em um lugar de destaque na discussão sobre sua relação com os espaços sociais. No que diz respeito ao seu pensamento teórico, a poesia participa do processo de recriação empreendido pela reflexão. Junto a essa realização, que depende da sensibilidade, da visão mística da linguagem, o pensamento filosófico alia-se ao conjunto da poesia. Para tanto, a poesia participa das instâncias da vida, recolhe da cultura os comportamentos e as condições as quais os sujeitos se submetem para extrair daí o estético.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó SC: Argos, 2009.

_____. **Ideia da prosa**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2012.

_____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

BARTHES, Roland. **O neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARRENTO, João. **O que é uma figura**. Portugal: Mariposa azual, 2006.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. São Paulo: Ática, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. **Tela total, mito-ironias do virtual e da imagem**. 4ª Ed. Porto Alegre: Sulina, 2005.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. **O livro por vir**. São Paulo: Martins fontes, 2005.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

CAMPOS, Haroldo de. **Galáxias**. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2004.

CAMARGO, Maria Lucia. PEDROSA, Celia. **Poesia e contemporaneidade: leituras do presente**. Chapecó: Argos, 2001.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Marins Fontes, 2007.

CORÔA, Maria Luiza Monteiro Sales. **O tempo dos verbos no português**. São Paulo: Parábola editorial, 2005.

DEGUY, Michel. **Reabertura após obras**. Campinas SP: Editora da Unicamp, 2010.

EDITORA DA UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO. Disponível em: http://www.eduerj.uerj.br/resenhas/Ciranda_poesia.pdf, p. 1. Acesso em: 11 de março de 2013.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2005.

FOUCAULT, Michel. **O pensamento do exterior**. São Paulo: Princípio Editora e Distribuidora de livros Ltda., 1990.

_____. **Nietzsche, Freud e Marx Theatrum Philosophicum**, Porto: Anagrama, s/d.

FRANCHETTI, Paulo. Cronópios, 25/10/2009. Ano 08. **Ensaio**. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/ensaio.asp?id=4260>. Acesso em: 10 de Dezembro de 2012.

HAMBURGUER, Michael. **A verdade da poesia**: tensões na poesia moderna desde Baudelaire. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

HANSEN, João Adolfo. Orelha. In. SISCAR, Marcos. **O roubo do silêncio**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

LEMO, Masé. **Marcos Siscar por Masé Lemo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

_____. **Pierre Alferi e Marcos Siscar: Da prosa para o verso, do verso para a prosa**. In: Congresso Internacional da ABRALIC. XII, 2011. UFPR – Curitiba, Brasil.

_____. **Entre subidas e descidas: deslocamento, escala e deriva**. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/critica.asp?id=4694>. Acesso em: 15/08/2010.

LIMA, Luiz Costa. **Sebastião Uchoa Leite**: resposta ao agora. São Paulo: Dobra Editorial, 2012.

LYOTARD, Jean-François. **O inumano**. 2ª Ed. Lisboa: Editora Estampa: 1997.

MALLARMÉ, Stéphane. **Divagações**. Florianópolis: Editora UFSC, 2010.

MALUFE, Annita Costa. **Poéticas da imanência**. Rio de Janeiro: 7Letras/Fapesp, 2011.

MELO NETO, João Cabral de. **Melhores poemas de João Cabral de Melo Neto**/Antonio Carlos Secchin. 10ª Ed. São Paulo, 2010.

NEGREIROS, Carmem; LEMO, Masé; ALVES, Ida. **Literatura e paisagem em diálogo**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEDROSA, Celia. **Versos que correm entre a margem e o fluxo, a linha e o corte**. JB online, 30 de Out. de 2004. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/celiapedrosa1.html>. Acesso em: 10 de janeiro de 2013.

_____. **Ensaio sobre poesia e contemporaneidade**. Niterói: Editora da UFF, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PICARELLI, Paula; MELLO, Heitor Ferraz. **Interior via satélite**: livro de Marcos Siscar um dos nomes mais importantes da poesia brasileira contemporânea (entrevista). São Paulo: Entrelinhas, Radarcultura. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=oiOT09w22zY. Acesso em: 13 de janeiro de 2013.

SCRAMIM, Susana. **Literatura do presente: história e anacronismos dos textos**: Argos, 2007.

SIMON, Iumna. Situação de sítio. In. PEDROSA, Célia e ALVES, Ida (orgs.). **Subjetividades em devir:** estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

_____. **Condenados à tradição.** O que fizeram com a poesia brasileira. (2011) Disponível em <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-61/aceleracao-do-crescimento/condenados-a-tradicao>. Acesso em 15.12.2012.

SISCAR, Marcos. **Não se diz.** Rio de Janeiro: Inimigo Rumor, 1999.

_____. **Metade da arte.** Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2003.

_____. **O roubo do silêncio.** Rio de Janeiro: 7letras, 2006.

_____. **Poesia e crise.** Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2010a.

_____. **Interior via satélite.** São Paulo: Ateliê editorial, 2010b.

_____. **Da soberba da poesia:** distinção, elitismo, democracia. São Paulo: Lumme editora, 2012.

SITE LOCALIZAÇÃO DE CIDADE DE SÃO PAULO. Disponível em: <http://www.urbanizacao.cnpm.embrapa.br/conteudo/uf/sp.html>. Acesso em: 11 de janeiro de 2013

TONETO, Diana Junkes Martha. **O roubo do silêncio e as razões da poesia caminho:** breves considerações sobre um poema de Marcos Siscar. Revista do GT Teoria do texto poético nº 28, volume 6. 01/07/2009: ANPOLL/UNAERP, São José do Rio preto/Araraquara – SP.

VALÉRY, Paul. **Variedades.** 4ª reimpressão. São Paulo: Iluminuras, 2011.

FICHA CATALOGRÁFICA
BIBLIOTECA PROF. ROBERTO DUARTE PIRES

S162p

Saldanha, Dariete Cruz Gomes

Paisagens em perspectiva na poesia de Marcos Siscar / Saldanha, Dariete Cruz Gomes, 2014.

109f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Fundação Universidade Federal de Rondônia / UNIR.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio

1. Poesia contemporânea 2. Paisagem 3. Marcos Siscar I. Guidio, Milena Cláudia Magalhães Santos II. Título

CDU: 82-1

Bibliotecária Responsável: Ozelina Saldanha CRB11/947